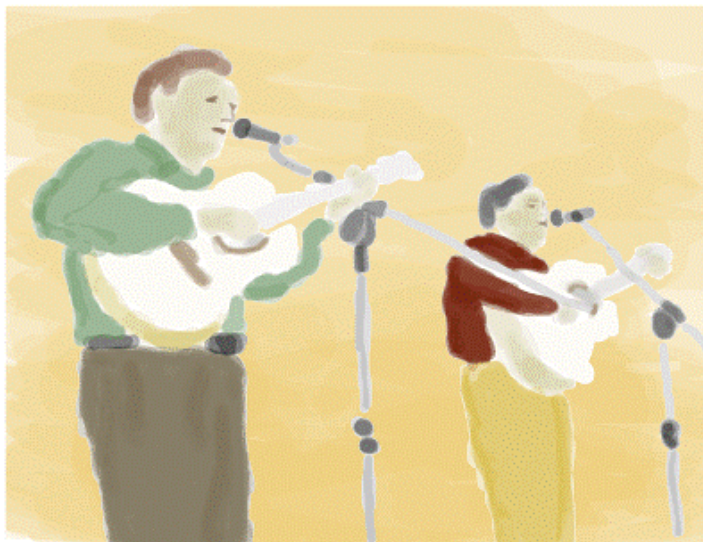


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GRACE FILIPAK TORRES



**CANJA DE VIOLA:
UMA COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL EM CURITIBA**

**CURITIBA
2008**

GRACE FILIPAK TORRES

**CANJA DE VIOLA:
UMA COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL EM CURITIBA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Cognição e Filosofia da Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora:
Profa. Dra. Rosane Cardoso de Araújo

CURITIBA

2008

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Torres, Grace Filipak

Canja de viola : uma comunidade de prática musical
em Curitiba / Grace Filipak Torres. – Curitiba, 2008.
114 f.

Orientadora: Profª.Dra. Rosane Cardoso de Araújo
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Viola. 2. Canja de Viola – Curitiba. 3. Música –
estudo e ensino. 4. Música sertaneja. I. Título.

CDD 787.3

CDU 787.2

TERMO DE APROVAÇÃO

GRACE FILIPAK TORRES

CANJA DE VIOLA:

UMA COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL EM CURITIBA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Cardoso de Araújo
 Departamento de Artes, UFPR

 Prof. Dr. Rogério Budasz
 Departamento de Artes, UFPR

 Profa. Dra. Magali Kleber
 Departamento de Música e Teatro, UEL

Curitiba, 29 de outubro de 2008.

A Ivan e Mari, pai e mãe, que em minha inesquecível infância, juntos, ao piano, tocaram-me.

A Moacyr, avô, que cantava pra mim a história do Chico Mineiro, com quem ele deve de estar proseando agora nalgum “lugar”.

AGRADECIMENTOS

A Rosane Cardoso de Araújo, pela orientação preciosa, além da dedicação e sensibilidade ímpares.

A toda a Família Sertaneja da Canja de Viola, com especial reconhecimento pela atenção e generosidade de todos os entrevistados que me contaram histórias significativas de suas vidas.

A Ilson Estefani, o Gaúcho Trovador, e a Elizeu de Souza, o Caximbo, por me abrirem as portas e acolherem a idéia.

A Joan Russell, que iluminou meus passos nesta pesquisa.

A Allan de Paula Oliveira, pela generosidade em disponibilizar os seus registros pessoais sobre a Canja de Viola.

A Carlos Barbosa Júnior, e à Solange Torres Bittencourt, minha tia, pelas primeiras revisões feitas aos textos.

A Patrícia Wazlawick, por me indicar outras e preciosas direções.

A Jocema Lima, pelo carinhoso auxílio nas traduções para o inglês.

A Téó Pitella pela ilustração criada para a capa do trabalho.

A Ulisses Galetto, sempre pronto a colaborar com idéias e provocações.

A Levy Galetto, músico de baile, pela ajuda na compreensão de referências aos nomes de seqüências musicais utilizadas pelos “músicos práticos populares”.

A Beatriz Ilari, Roseane Yampolski e Rogério Budasz por colaborarem, e muito, para a minha evolução intelectual durante o percurso do mestrado.

A Magali Kleber, por aceitar o convite para integrar a banca que examinou este trabalho, e com ele contribuir com valiosas considerações e sugestões.

Aos meus irmãos Mariane, Karin e Rodrigo, com quem cresci cantando, tocando e rindo, mergulhados na descoberta das possíveis músicas da vida, o que, sem dúvida, me trouxe até aqui.

Ai, a viola me conhece
Que eu não posso cantar só.
Ai, se sozinho canto bem,
Junto, eu canto mió.

“Padecimento” - moda de Carreirinho
(Sant’Anna, 2000, p. 220)

RESUMO

Esta dissertação é um estudo de caso que descreve, a partir da teoria social de aprendizagem das Comunidades de Prática (Wenger), a Canja de Viola - um encontro semanal de violeiros realizado em Curitiba desde 1986 - como uma comunidade de prática musical. A questão central da pesquisa foi identificar quais as experiências comuns aos freqüentadores desse evento, a partir de três categorias de análise relacionadas a identidades, a práticas e a contextos de ensino e aprendizagem musical. Através de um trabalho realizado em campo, que incluiu a observação participante e entrevistas com freqüentadores do evento, somadas a algumas outras fontes de evidências, surgiram diversas semelhanças significativas entre os participantes relativas às categorias analisadas. Entre elas destacam-se a *enculturação* e a *aprendizagem situada* como pontos-chave do desenvolvimento musical dos freqüentadores da Canja de Viola. Reflexões sobre a síntese dos dados também conduziram à idéia de que as comunidades de prática podem ser grandes aliadas dos processos de educação musical.

Palavras-chave: Práticas musicais. Práticas sociais. Identidades musicais. Comunidade de prática musical. Aprendizagem musical. Música popular. Música sertaneja.

ABSTRACT

This research is a case study that describes a weekly meeting of acoustic guitar players that has been happening in Curitiba since 1986; *Canja de Viola*, as a community of musical practice, based on Wenger's social theory of learning called Communities of Practice. The central question of this study was to identify which were common experiences to people who participated in this event, with three categories of analysis related to identities, practice and contexts of musical learning and teaching. The field work included observation and interviews with people who participated in the event, added to some other sources of evidence, many significant and similar personal experiences had appeared. Among them it was possible to distinguish *enculturation* and *situated learning* as key components of the musical development of *Canja de Viola* participants. Reflections on data synthesis also led to the idea that communities of practice can be great allies to music education processes.

Keywords: Musical practices. Social practices. Musical identities. Community of musical practice. Music learning. Popular music. Brazilian Country music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Rivamar.....	47
Figura 2 -	Góes da Viola.....	48
Figura 3 -	Sorriso.....	49
Figura 4 -	Sorridente.....	50
Figura 5 -	Itararé.....	50
Figura 6 -	Pedrinho e Terezinha.....	51

LISTA DE SIGLAS

CD -	Compact Disc
DVD -	Digital Video Disc
EMBAP -	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
ONGs -	Organizações Não Governamentais
PR -	Paraná
PUC -	Pontifícia Universidade Católica
TUC -	Teatro Universitário de Curitiba
UEPG -	Universidade Estadual de Ponta Grossa
UFPR -	Universidade Federal do Paraná
UNESP -	Universidade Estadual Paulista

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
LISTA DE FIGURAS.....	9
LISTA DE SIGLAS.....	10
1 INTRODUÇÃO.....	14
2 REVISÃO DE LITERATURA	23
2.1 IDENTIDADES, COMUNIDADES	24
2.2 COMUNIDADES DE PRÁTICA	30
2.2.1 Comunidades de prática musical	34
2.3 ALGUNS ASPECTOS DA APRENDIZAGEM MUSICAL.....	35
2.3.1 Formal, não-formal e informal	36
2.3.2 Motivação	38
3 NATUREZA DA PESQUISA E METODOLOGIA.....	40
3.1 O ESTUDO DE CASO.....	40
3.2 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS.....	41
3.2.1 A observação participante	41
3.2.2 Entrevistas.....	43
3.2.3 Outras fontes de evidências	44
3.3 SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS	45
3.4 PRINCIPAIS PROCEDIMENTOS	45
3.5 RELATO DA COLETA DE DADOS.....	46
3.6 CARACTERIZAÇÃO DOS ENTREVISTADOS	47
3.6.1 Rivamar (da dupla Leonil e Rivamar)	47
3.6.2 Góes da Viola.....	48
3.6.3 Edson (da dupla Aderson & Edson)	49
3.6.4 Sorriso (da dupla Sorriso e Sorridente)	49
3.6.5 Sorridente (da dupla Sorriso e Sorridente)	50
3.6.6 Itararé	50
3.6.7 Pedrinho e Terezinha (formam uma dupla)	51
3.7 ORGANIZAÇÃO DA ANÁLISE DOS DADOS	52

4 CANJA DE VIOLA: UMA ANÁLISE DO CAMPO EMPÍRICO.....	53
4.1 CANJA DE VIOLA: A COMUNIDADE DE PRÁTICA E SEUS CONTEXTOS.....	54
4.1.1 A cidade “por fora” da Canja	54
4.1.2 Do lado de fora da Canja.....	55
4.1.3 Participantes – músicos e público	56
4.1.4 Costumes e comportamento	57
4.2 IDENTIDADES: EIXOS DE VÍNCULO À COMUNIDADE.....	58
4.2.1 Cultivando música sertaneja na metrópole: identificação com a ruralidade	59
4.2.2 Os bons encontros: a comunidade	60
4.2.3 O público: integrante da comunidade	61
4.2.4 Música, talento, dom: ‘herança’ familiar?	62
4.2.5. Formação de identidades musicais	64
4.2.6 Preferências (identificações) musicais	65
4.2.7 A identidade e as fronteiras da prática	68
4.3 A PRÁTICA	70
4.3.1 Histórias de práticas construtoras de identidade no domínio	70
4.3.2 A prática como experiência de múltiplas significações.....	71
4.3.3 Práticas criativas: processos e valores.....	74
4.3.4 Engajamento mútuo e prática compartilhada	77
4.3.5 O profissionalismo musical como meta da prática	78
4.3.6 Canja de Viola: uma Comunidade de Prática Musical em Curitiba	80
4.3.7 As constelações de práticas.....	82
5 NARRATIVAS PESSOAIS: HISTÓRIAS SOBRE A APRENDIZAGEM MUSICAL E EXPERIÊNCIAS NO ENSINO DE INSTRUMENTO	85
5.1 CONTEXTOS FAMILIARES E APRENDIZAGEM MUSICAL: MOTIVAÇÃO INICIAL, COTIDIANO E INTENCIONALIDADE	85
5.2 APRENDIZAGEM INICIAL	88
5.3 DESENVOLVIMENTO DA APRENDIZAGEM.....	89
5.4 PRÁTICA / ESTUDO CONTINUADO E MOTIVAÇÃO	91
5.5 TÉCNICAS DE ESTUDO E METAS DA PRÁTICA	92

5.6 EXPERIÊNCIAS COM ENSINO	93
6 CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS.....	102
ANEXO I - INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS: ROTEIRO DE	
ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA	108
ANEXO II - IMAGENS ILUSTRATIVAS DO CONTEXTO DA CANJA DE	
VIOLA (REGISTRADAS ENTRE MAIO DE 2007 E SETEMBRO	
DE 2008)	109

1 INTRODUÇÃO

Tocar bem um instrumento sem ter freqüentado aulas de música é algo que sempre intrigou pessoas como eu, que tiveram formação musical acadêmica com a mediação de professores e recursos didáticos. Essa curiosidade fez com que sempre chamassem a minha atenção os músicos autodidatas e também aqueles que aprenderam trilhando caminhos diferentes daqueles que eu conhecia.

A partir de 2005 comecei a ter contato com um evento dedicado à música popular, no qual dezenas de pessoas cultivam suas práticas musicais em encontros semanais: a “Canja de Viola”, em Curitiba (PR). Além desses praticantes, há também outras pessoas que freqüentam esses encontros para apreciar a música produzida ali, ou seja, há um público que desfruta e participa desse fazer musical. Nesse ambiente, em contatos informais, conheci muitos participantes que aprenderam a tocar e a cantar de maneiras alternativas às institucionalizadas nas nossas conhecidas aulas de música. Percebi, também, que a Canja de Viola é espaço de ampliação do conhecimento relacionado à atividade musical, notadamente aquela mais direcionada à *performance* em palco.

Depois de algumas visitas à Canja de Viola e de observações um pouco mais atentas no campo empírico, foi relativamente fácil perceber que, apesar do evento ser de acesso livre a qualquer cidadão que queira desfrutar de uma tarde musical, há um núcleo importante de freqüentadores assíduos, tanto de praticantes de música quanto de público, que se relacionam motivados por interesses musicais em vários níveis, pelas identidades ou identificações socioculturais e também pelo coleguismo ou amizade, caracterizando, assim, uma comunidade.

Os contatos relativamente freqüentes com este evento e com as pessoas que dele participam acabaram por fazer com que eu definisse a Canja de Viola como objeto de estudo. Neste campo, portanto, passei a buscar tanto elementos que caracterizam a unidade e identidade deste grupo, quanto processos de aprendizagem vivenciados pelos seus participantes.

Para tanto, fui buscar na literatura autores que tratassem dos temas das identidades, de comunidades e de aprendizagem, a fim de construir uma base teórica satisfatória para desenvolver o trabalho. Com este processo já em bom andamento, em contato com trabalhos de autores em diversas áreas como psicologia social, cognição, educação e educação musical, história, antropologia e

os naturalmente multidisciplinares estudos culturais, tive o privilégio de me relacionar diretamente com a pesquisadora canadense Joan Russell em 2007, o que iluminou o caminho desta pesquisa. Através de suas aulas e trabalhos, pude conhecer o conceito de ‘comunidades de prática musical’, o qual, na sua formulação teórica, abarca justamente os três temas que eu havia identificado como importantes em relação ao objeto de estudo: aprendizagem, identidades, comunidade.

O conceito de ‘comunidades de prática’, a ser detalhado adiante, foi formulado pelo pesquisador e teórico organizacional Etienne Wenger e a antropóloga Jean Lave (1991) e foi desenvolvido posteriormente por Wenger (1998a), integrando um esquema conceitual mais amplo, relacionado à uma teoria social da aprendizagem. Em poucas palavras (do próprio Wenger), é possível dizer que “comunidades de prática são grupos que compartilham um interesse ou uma paixão por algo que fazem e aprendem como fazê-lo ainda melhor à medida que interagem regularmente¹” (WENGER, 2007, p. 1, tradução nossa). Em sua teoria, Wenger (1998a) mostra que a aprendizagem é um fenômeno essencialmente social, que faz parte de nosso dia-a-dia, que não deve ocorrer mais de forma descontextualizada, separada das outras atividades da vida. Em Russell (2002; 2006) encontramos este conceito expandido para ‘comunidades de prática musical’, a partir da teoria de Wenger, que se mostrou apropriada para o embasamento teórico e desenvolvimento desta pesquisa.

Neste trabalho busquei, portanto, investigar o contexto desses encontros de prática musical abertos tanto a aprendizes e amadores quanto a profissionais da música. A abordagem sobre esse fazer musical dos freqüentadores da Canja de Viola inclui, então, uma reflexão sobre identidades e processos de ensino e aprendizagem musical, inseridos ou não nesta ou em outras comunidades de prática. Espero assim poder refletir sobre aspectos que ajudem a desvelar elementos significativos desse evento que sejam úteis de algum modo a futuras pesquisas relacionadas ao ensino-aprendizagem de música, às identidades musicais e às relações sociomusicais.

Diante do exposto, apresento a questão que orienta esta pesquisa: Que experiências comuns estão envolvidas no fazer musical vivenciado pelos

¹ “Communities of practice are groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly”. Citação retirada do *site* oficial de Etienne Wenger. Disponível em: <<http://www.ewenger.com/theory/index.htm>> com conteúdo gerenciado pelo próprio autor. Acesso em: 11/11/2007.

participantes da “Canja de Viola”? Tal questão abre algumas outras problematizações:

- a) quais os elementos que caracterizam a Canja de Viola como uma Comunidade de Prática Musical?
- b) em que medida a Canja de Viola está relacionada a identidades sociomusicais?
- c) quais os contextos e processos de ensino e aprendizagem que caracterizam o saber musical dos participantes da Canja de Viola?

Esta pesquisa procurou tratar do fazer musical de um grupo predominantemente adulto, que vive em uma metrópole e não convive cotidianamente por habitarem em lugares diversos da cidade ou na região metropolitana. Aos domingos, no TUC², assiduamente se encontram e compartilham um fazer musical, numa comunidade cujos membros têm relações de identificação social e cultural uns com os outros, reveladas e cultivadas e na prática musical que ali ocorre. O `local` dessa comunidade, portanto, não é apenas geográfico: é também simbólico, nos encontros musicais propriamente ditos.

Para Sawaia (1999) a idéia de comunidade é justamente a de “bons encontros”. Segundo a autora, a comunidade é vista como ética e estética da existência humana, a partir da identidade, numa idéia que dialoga com os conceitos de Wenger (1998a). Assim, a partir desses conceitos, podemos considerar a Canja de Viola como uma comunidade ou, aproximando-nos um pouco mais do contexto, como a “família sertaneja”, sempre evocada pelo apresentador do evento.

Considerando conceitos presentes em estudos relacionados à música e sociedade, a presente pesquisa poderá contribuir com diferentes áreas discutindo mais profundamente identidades, experiências e processos de aprendizagem em música popular envolvendo uma comunidade de prática musical. Destaco a contribuição de Green (2001), para esta justificativa, que ressalta a necessidade de mais estudos sobre aprendizagens de músicos populares.

Esta pesquisa poderá também contribuir com a prática de professores da área de música popular, que está a cada dia mais presente na academia e nas

² O Teatro Universitário de Curitiba (TUC), equipamento urbano da administração municipal, fica no centro histórico da cidade e tem menos de 100 lugares na platéia. No período de coleta de dados relativo às entrevistas para este estudo, encontrava-se em reformas. A Canja de Viola ocorreu durante aproximadamente um ano na Sociedade Treze de Maio, clube com salão para bailes também no centro de Curitiba.

escolas de formação musical de todo o país, além de diversas outras organizações sociais que trabalham com práticas musicais diversas e com o ensino-aprendizagem de música nos mais diversos níveis de formalidade. Para os novos desafios que surgem a cada dia, acredito que encarar a aprendizagem também a partir da possibilidade das comunidades de prática, como propõe Wenger, poderá abrir perspectivas para uma maior conexão entre todos os envolvidos nos processos, que, na teoria em questão, são essencialmente sociais.

Por fim, acredito que este trabalho também poderá abrir caminhos para novas pesquisas sobre as comunidades de prática musical propriamente ditas, que existem em toda parte e são ainda pouco exploradas no Brasil como objetos de estudo acadêmico que, por sua vez, poderão explorar e analisar elementos, objetos e categorias não abordados neste estudo.

A partir deste ponto, farei uma apresentação da Canja de Viola ao leitor, com aspectos históricos e o contexto geral do evento, a fim de descrever a contento o objeto sobre o qual esta pesquisa se debruçou.

A Canja de Viola é um tradicional encontro semanal de violeiros³ e apreciadores de música sertaneja que acontece em Curitiba há mais de vinte anos. Realizado rotineiramente no minúsculo TUC, no centro da capital paranaense, a Canja de Viola⁴ tem formato de programa de auditório, com um animador de palco que coordena as entradas e saídas daqueles que se apresentam durante o evento, que interpretam uma média de duas músicas. Ali se apresentam violeiros, cantores em duplas⁵ ou solistas, sanfoneiros, trovadores⁶ e outros fazedores de música todos

³ *Violeiro* é “figura típica do folclore brasileiro, tocador e cantador de viola, muitas vezes também compositor, repentista, cordelista, qualidades típicas do violeiro nordestino, geralmente improvisador, que vai criando suas rimas enquanto canta e acompanha com a viola.” (CASCUDO, 2002, p. 730-731).

⁴ A Canja tinha entrada franca até o ano de 2007, quando o teatro ficou fechado por alguns meses para reforma. Reinaugurado em julho de 2008, o ingresso na Canja passou a custar 1 real para o público.

⁵ “Dupla caipira” ou “dupla sertaneja”, um par de cantores que fazem dueto em vozes paralelas, em intervalos de terças ou sextas, sendo que pelo menos um dos dois toca um instrumento (violão ou viola) que faz a base harmônica para o canto. As duplas mais freqüentes são compostas por homens, havendo, em menor número, duplas femininas e também as mistas, sendo que esta formação é mais rara. Observa-se que desde a década de 30 muita coisa mudou em relação à formação instrumental sertaneja, atualmente incluindo instrumentos eletrificados e bateria, à moda da música *pop*. Porém, a centralidade da dupla em vozes paralelas permanece até nos mais “ousados” em inovações nesse estilo (OLIVEIRA, 2005, p. 5)

⁶ *Trovador* é aquele que faz “trovas em forma de desafio”, que “revelam o talento natural e a agilidade de pensamento dos cantadores, não só em quadrinhas, mas também nas sextilhas e em outras modalidades de versos” (CÂMARA CASCUDO, 2002, p. 701).

os domingos, das 15h às 17h30min para mostrarem um pouco das canções, toques de viola e ponteados que cultivam.

Vale dizer que, apesar da Canja de Viola ser um espaço destinado para a música sertaneja, os estilos caipira, gauchesco e diversas hibridações entre eles também marcam presença lá todos os domingos. Colocando uma observação curiosa no campo empírico, os três estilos mencionados têm, no Paraná, um ponto de encontro interessante⁷, devido às migrações que trouxeram para o estado em sua formação gente de muitas regiões brasileiras, onde esses estilos são notadamente cultivados: Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Bahia, por exemplo. Apesar de os três estilos estarem claramente presentes nas apresentações da Canja, os próprios frequentadores e o apresentador não fazem distinção entre eles, englobando-os na expressão “música sertaneja” no contexto do evento. Portanto, a discussão que especifica características dos estilos musicais do universo sertanejo não cabe nesta pesquisa, por não fazer sentido para o próprio grupo em questão. No meio acadêmico também há autores, com os quais particularmente concordo, que consideram a música sertaneja como uma transformação natural da chamada música caipira, contextualizando-as na evolução da história:

A música sertaneja surgiu em 1929, quando Cornélio Pires começou a gravar "causos" e fragmentos de cantos tradicionais rurais da região cultural caipira. Na época conhecido *como* música caipira, hoje denominado música sertaneja, o gênero se caracteriza pelas letras com ênfase no cotidiano e maneira de cantar. Tradicionalmente a música sertaneja é interpretada por um duo, geralmente de tenores, com voz nasal e uso acentuado de um falsete típico, com alta impedância e tensão vocais mesmo nos agudos que alcança às vezes a extensão de soprano. O estilo vocal se manteve relativamente estável, desde suas primeiras gravações, enquanto a instrumentação, ritmos e contorno melódico gradualmente incorporaram elementos estilísticos de gêneros disseminados pela indústria musical. Estas modificações de roupagem e adaptações no conteúdo temático anteriormente rural e agora urbano consolidaram o estilo moderno da música sertaneja, que nos anos 80 se toma o primeiro gênero de massa produzido e consumido no Brasil. (ULHÔA, 1999, p. 48).

Oliveira (2004) complementa, em relação ao mesmo artigo da autora:

⁷ Para ilustrar a afirmação empírica baseada em minha própria história de vida e nas observações de campo, muitos dos participantes da Canja de Viola frequentam um programa de rádio semanal, veiculado ao vivo, todos os sábados, chamado *Pampa & Sertão*, significativo nome que sintetiza e simboliza o encontro musical popular que se deu no Paraná. Este programa não é transmitido dos estúdios da rádio, ele faz uma itinerância por diversos espaços (bares, restaurantes, etc.) que promovem a prática da música sertaneja em Curitiba. Em cada sábado ele é realizado em um local diferente.

A autora, assim, desvincula o debate entre caipira e sertanejo da relação entre rural e urbano. Tudo é música sertaneja de caráter urbano: a fase caipira seria um momento onde prevaleceriam temas rurais. (p. 22-23)

O espaço onde ocorre a Canja de Viola quase sempre conta com casa cheia e, intencionalmente, é aberto e democrático, aceitando desde aprendizes ou amadores até profissionais da música em seu pequeno palco. O sistema é simples: a partir das 14h30min são abertas as inscrições para quem quiser tocar naquela tarde. A partir do número de inscritos, o apresentador/animador administra o número de músicas que cada atração irá executar, para que o final do encontro possa terminar no horário programado.

Tudo isso começou em 1986, por iniciativa de Paquito Modesto⁸, que a partir de encontros que aconteciam em um Centro Comunitário no bairro São Braz, fundou a Canja de Viola com a intenção de dar espaço aos trabalhadores que quisessem desenvolver uma prática musical ligada ao universo sertanejo:

Iniciado modestamente no antigo pavilhão comunitário da Avenida Visconde de Guarapuava, passado depois para o Centro Comunitário de São Braz e, finalmente, com apoio do próprio então prefeito Roberto Requião, implantado no Teatro Universitário, a Canja de Viola tem sido o mais democrático e aberto espaço para violeiros da cidade - solos, duplas, trios e mesmo grupos maiores. Todos os domingos, a partir das 15 horas, gente do povo que faz sua música [espontânea] encontra-se no asfíxiante espaço do TUC, na galeria Júlio Moreira, para ali mostrar canções simples, [espontâneas] - que independente de apreciações estéticas são significativas como comunicação popular. (MILLARCH, 1992).

Paquito Modesto deu continuidade ao seu projeto até o ano de 2004, quando faleceu, aos 57 anos⁹. Porém, a Canja, para seus freqüentadores, é tão significativa que o evento se mantém até hoje apesar da ausência do idealizador do projeto.

A partir desses encontros semanais no TUC, muitos dos freqüentadores da Canja iniciaram seus estudos musicais e alguns até chegaram a se profissionalizar, de acordo com os próprios participantes e também segundo dados da Fundação

⁸ Paquito Modesto, funcionário da administração municipal de Curitiba, era português do Algarve, radicado no Brasil desde a infância. Fundou com sua esposa Vera La Pastina o Centro Comunitário São Braz, onde ocorreram os primeiros encontros do que viria a ser o projeto Canja de Viola. Paquito fazia questão de realizar um grande show sempre nos dias 1.º de maio de cada ano, data em que se comemora o Dia do Trabalhador, para deixar claro seu propósito de ser a Canja de Viola um espaço dos trabalhadores. Esses shows de 1.º de maio ocorrem até hoje, comemorando os aniversários da Canja e homenageando Paquito.

⁹ Informações coletadas com Vera La Pastina, viúva de Paquito Modesto, por telefone, posteriormente confirmadas na Câmara Municipal de Curitiba, onde há uma proposta da vereadora Julieta Reis, de 2006, para que um logradouro de Curitiba receba o nome de Paquito Modesto.

Cultural de Curitiba¹⁰: “centenas de duplas e cantores populares passaram pelo palco do TUC, muitos iniciando ali uma carreira de sucesso¹¹”. Tal afirmação sugere que a Canja de Viola pode mesmo ser um espaço de aprendizado musical e profissionalização, gerador de oportunidades. Millarch reforçou o fato, referindo-se à iniciativa de Paquito e dando um exemplo concreto:

Identificado aos artistas anônimos, amadores que fazem música com todo entusiasmo, encontrou no Canja de Viola uma forma de valorizar cantores, compositores e instrumentistas que, uma vez por semana, nas tardes de domingo, tem seus momentos de glória. Entre as duplas que saíram do Canja de Viola para trilhar caminhos profissionais está Teleu e Sanvita, hoje radicados em São Paulo - e preparando um primeiro LP - lembrados por Paquito para serem convidados especiais de amanhã a tarde. (MILLARCH, 1992).

A Canja de Viola é um espaço em que se pode observar um ambiente fraterno entre os freqüentadores, o que parece ser uma de suas maiores riquezas. É digno de destaque o respeito, generosidade e paciência com que os mais experientes, os “veteranos” na música assistem às apresentações dos iniciantes e amadores. Dito isto, é possível deduzir que a qualidade das *performances* varia muito. Os recursos utilizados por alguns participantes são também curiosos, como *playbacks* e *karaokês* com a função de suprir a ausência da segunda voz da dupla caipira, ferramentas essas com que os cantores ficam completamente à vontade.

O apresentador também participa das *performances* musicais, ora suprimindo a falta do parceiro de alguém para cantar, ora fazendo trovas improvisadas com rimas fixas, em desafio com outro.

A expressão “fazer musical”, largamente utilizada por pesquisadores em educação musical e cognição musical, coincide, conforme Russell (2002; 2006), com o conceito de prática descrito por Wenger e, por esta razão, neste trabalho, *prática musical* será sinônimo de *fazer musical*. No âmbito desta dissertação, a expressão engloba ações relacionadas à música em diferentes níveis, direta ou indiretamente como ouvir, aprender, cantar ou tocar individualmente ou em grupo, compor, apresentar-se em público, entre outras. Pesquisas que tratam sobre o fazer musical de diferentes grupos têm sido exploradas em estudos acadêmicos (CUSTODERO,

¹⁰ A Fundação Cultural de Curitiba (FCC), órgão da administração municipal, é a mantenedora do evento através da cessão do espaço e equipe de funcionários: técnico de som, apresentador, ajudante de palco. Merece registro o equipamento de som (sistema de P. A., pedestais e microfones) de boa qualidade utilizado nos encontros.

¹¹ Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/175282>>. Acesso em: 30/11/2006.

2006; MAHEIRIE, 2003; HARGREAVES, 2005; HIKIJI, 2005, entre outros), principalmente relacionados à *performance*, ao ensino-aprendizagem no universo do desenvolvimento infantil e aos fenômenos sociais que envolvem adolescentes e jovens. Há também estudos que envolvem questões de identidade social e cultural, construídas ou cultivadas em Comunidades de Prática Musical como, por exemplo, os trabalhos citados de Russell (2002; 2006).

A música popular em geral também tem sido foco cada vez mais freqüente de estudos, no Brasil e no mundo. Em diferentes abordagens, estão presentes em trabalhos acadêmicos de música, antropologia, sociologia, história, psicologia social e outras disciplinas, além dos estudos culturais, que ganham importância e envergadura por reunirem e colocar em diálogo diversas ciências humanas (NAVES; COELHO; BACAL; MEDEIROS, 2001; MAHEIRIE, 2002; NAPOLITANO, 2002; CARVALHO, 1994; GREEN, 2001; PINTO, 2002; ZAN, 2004, entre outros).

Há um grande volume de livros lançados no mercado nas últimas décadas que tratam especificamente da música popular brasileira. A diversidade de abordagens é grande, pois são obras escritas por jornalistas e estudiosos em diversos níveis, inclusive não-acadêmicos, como José Ramos Tinhorão, Ruy Castro, Nelson Motta, Tárík de Souza, Sérgio Cabral, João Máximo, Augusto de Campos e Zuza Homem de Mello, entre outros, citados com freqüência em trabalhos acadêmicos.

São encontrados também estudos sobre música sertaneja ou caipira¹², como o importante trabalho de Romildo Sant'Anna (2000) sobre o cantar caipira. Porém, boa parte desses estudos tratam de aspectos como gênero ou estilo musical, história do estilo, instrumentos e afinações, repertórios, estética, biografias, etnografias de comunidades tradicionais que a praticam, inserção do estilo na indústria cultural, origem de duplas caipiras, discussão sobre as distinções entre sertanejo e caipira, etc. Essa "fatia" do universo musical caipira e sertanejo não inserida no grande mercado fonográfico, no entanto, não tem sido contemplada significativamente em estudos acadêmicos como um fenômeno urbano das grandes cidades, como o são em grande volume de produção literária o samba, o *rap*, o *funk*,

¹² De acordo com o "Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil", realizado por um grupo de pesquisadores (ANPOCS, 2001) e em buscas realizadas com palavras-chave em diversos sítios virtuais brasileiros que hospedam trabalhos acadêmicos, como o Scielo (www.scielo.br), o Portal CAPES (<http://www.periodicos.capes.gov.br>) e diversas bibliotecas de universidades que disponibilizam suas publicações e/ou possuem um banco de teses e dissertações.

a música *pop*, o *rock* e também a nova música sertaneja, que movimenta os grandes rodeios pelo interior do país, e que é executada por muitas rádios FM. Nessa direção, Oliveira realizou trabalho de campo que envolveu a audição de programas de rádio e televisão dedicados à música caipira:

Os programas de rádio escutados são veiculados para Curitiba e região metropolitana, todos em modo AM. Isto, por si só, já denota uma divisão do campo: as FM's, consolidadas no Brasil nos últimos 20 anos, veiculam somente a música caipira produzida por duplas com grande penetração na mídia: Chitãozinho e Xororó, Bruno e Marrone, dentre outras. É uma programação voltada para uma fatia da população que pode ser definida como uma juventude de classe média. Já as AM's passaram a atender a uma população de baixa renda e com uma programação também voltada para um público, em termos de geração, mais amplo. Por isso, sua programação veicula muito mais músicas caipiras mais antigas, por exemplo. (2008, mimeo).

Para apresentar este trabalho de pesquisa, foram estruturadas quatro partes: revisão de literatura, natureza da pesquisa e metodologia, interpretação dos dados (dividida em dois capítulos) e a conclusão.

Na primeira parte apresento, por meio de uma revisão de literatura multidisciplinar, aspectos e conceitos significativos para a compreensão do objeto como uma comunidade de prática musical, envolvendo aspectos socioculturais e questões de identidade; levanto também alguns elementos ou processos envolvidos na aprendizagem musical, notadamente a popular, na qual se encontra, com frequência, formas alternativas de ensinar/aprender.

Na segunda parte trato da metodologia da pesquisa e dos aspectos relacionados à coleta de dados no campo empírico. Neste capítulo, portanto, trato do delineamento metodológico do estudo de caso e dos dados referentes à seleção e caracterização dos participantes da pesquisa, bem como do instrumento de coleta de dados.

Na terceira parte, dividida em dois capítulos, interpreto os dados colhidos em campo através de entrevistas gravadas e de alguns registros da observação em campo, dialogando com a literatura apresentada a respeito de questões relativas a comunidades de prática, identidades e processos de aprendizagem dos participantes em relação ao seu fazer musical.

Por fim, na quarta parte da dissertação, trago as considerações finais e a conclusão da pesquisa, em que os principais elementos e limitações deste trabalho são destacados.

2 REVISÃO DE LITERATURA

Quem frequenta a Canja de Viola pode estar interessado tanto no encontro de amigos e no entretenimento proporcionado por essas tardes de apresentações musicais quanto no desejo de aprender ou aperfeiçoar seu desempenho musical – seja no canto ou no instrumento – ao vivo e em público, tendo como prática constante a *performance*.

Assim, para observar e analisar essas práticas sociais que compõem o nosso objeto de pesquisa, idéias e conceitos presentes em trabalhos de diversos autores foram trazidos da literatura. Para orientar o trabalho, adotou-se como referencial teórico o conceito de Comunidades de Prática, que é chave em uma teoria social de aprendizagem situada, iniciada a partir dos trabalhos de Lave e Wenger (1991) e desenvolvida, posteriormente, por Wenger (1998a)¹³, que debruçou-se sobre a sua elaboração, sistematizando-a. Em suas pesquisas atuais, continua produzindo também em parceria com outros autores, como William Snyders e Richard McDermott.

Os temas de estudo que foram delimitados inicialmente para esta revisão de literatura entrelaçavam-se sempre, até chegarmos ao referencial teórico proposto que, em seus fundamentos, também entrelaça estes temas intrínsecos e aqui separados analiticamente:

- a) comunidade e identidade;
- b) processos envolvidos na aprendizagem (musical, neste caso).

A revisão de literatura que segue, portanto, aprofunda elementos relacionados ao fazer musical na Canja de Viola, onde desenvolvem-se práticas no universo da música popular brasileira, notadamente a chamada de sertaneja no contexto do grupo em estudo¹⁴, definido como uma comunidade.

¹³ Para melhor situar o leitor, um pouco mais sobre Wenger: nasceu e viveu na Suíça até graduar-se em Análise de Sistemas. Desenvolveu carreira acadêmica principalmente nos Estados Unidos. Lecionou por vários anos e tornou-se PhD em inteligência artificial. Ingressou no *Institute for Research on Learning*, na Califórnia, onde desenvolveu a teoria social de aprendizagem situada centrada nas Comunidades de Prática. A partir de sua produção intelectual, Wenger tornou-se consultor de grandes empresas e governos. É pesquisador independente desde 1997, quando deixou o vínculo com a academia para desenvolver seu trabalho de forma autônoma. (Informações recolhidas no *website*: <<http://www.ewenger.com/bio/index.htm>>. Acesso em: 21/07/2008).

¹⁴ Importante lembrar, por ser questão de valor, que os frequentadores da Canja não fazem questão de distinguir os estilos musicais praticados pelo grupo, que incluem as chamadas músicas caipira e gauchesca. “Música sertaneja”, para esta comunidade, dá conta do universo musical ali vivenciado.

2.1 IDENTIDADES, COMUNIDADES

De acordo com a abordagem contextual, não existe definição de identidade em si mesma. Os processos identitários não existem fora de contexto, são sempre relativos a algo específico que está em jogo (AGIER, 2001, p. 9).

A citação acima descreve sucintamente como é complexa a definição de identidade em nossa sociedade contemporânea, multicultural. Assim, no âmbito deste trabalho, a opção pelo estudo direcionado ao contexto do programa Canja de Viola revelou-se como a mais apropriada.

Wenger (1998a), em sua teoria social da aprendizagem, parte da noção da formação de identidades como processos de identificação com certas práticas sociais e as habilidades de negociar e moldar significados produzidos no contexto dessas comunidades, os quais herdam riquezas e complexidades da prática. Em consonância com este pensamento, que mostra que a relação de pertencimento ou não-pertencimento a um grupo ou comunidade acaba por influenciar sobremaneira a construção de identidades, temos Hall (2006) e também Agier (2001, p. 10), que diz que “a identidade remete, portanto, a um alhures, a um antes e aos outros”. Explicando de outro modo, pode-se retornar a Wenger (1991, p. 3), que afirma: “A nossa própria identidade da individualidade é uma questão de pertencimento.” (Tradução nossa)¹⁵.

Com relação a esta discussão sobre identidades, fundamental para diversos pensadores, Warnier (2003, p. 16) explica: “A noção de identidade encontra um sucesso crescente no campo das ciências sociais desde a década de 1970”, com diversas definições. O autor entende que “a identidade é definida como o conjunto de repertórios de ação, de língua e de cultura que permitem a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele”. (*Ibid.*, p.16-17).

A globalização, a partir dos fenômenos de hibridação cultural decorrentes da veloz urbanização do planeta, de diversas maneiras fragmentou identidades de pequenos grupos (como, por exemplo, grupos de imigrantes e refugiados) (CANCLINI, 2003a), porém, a necessidade de uma identidade sociocultural consistente em seus contornos permanece no ser humano. Essas idéias estão presentes em trabalhos de autores relevantes nos estudos culturais como Hall, que

¹⁵ “Our very identity of individuality is a matter of belonging”. (LAVE & WENGER, 1991, p. 16).

descreve o reforço a identidades 'locais' ou particularistas como uma das possíveis consequências da globalização sobre as identidades culturais:

O que é importante para nosso argumento quanto ao impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. (...) Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. (*Ibid.*, 2006, p. 70-71).

Com isso, as identidades movimentam-se, transformam-se, por mais que o homem deseje significações estáticas e seguras. Ao mesmo tempo em que se homogeneízam padrões de vida e comportamentos, temos muito presente “a busca da alteridade, do ‘autêntico’ e da diferença”. (*Ibid.*, p. 6). Assim, como dizem Canclini (2003b) e Hall (2006) preservam-se, criam-se, imaginam-se identidades para que os grupos sociais não fiquem sem essa referência coletiva, a noção de pertencimento a uma comunidade.

Sawaia (1999) desenvolve a idéia de comunidade como “bons encontros”, que envolvem associação e identidades comuns, ou seja, a comunidade é vista como ética e estética da existência, em tempos de profunda estetização do estilo de vida. A reflexão de Sawaia é mediada pelo conceito de *identificações em curso*, conceito presente também em Hall (2006), já que nas sociedades complexas como as das metrópoles as comunidades são desterritorializadas, constituindo-se pela identidade, ao mesmo tempo permanente e em transformação, num par dialético. Neste aspecto a autora tem seu pensamento em consonância ainda com Warnier:

No campo político das relações de poder, os grupos podem fornecer uma identidade aos indivíduos. (...) seria talvez mais pertinente falar-se de identificação ao invés de identidade, e que a identificação é contextual e flutuante. No quadro da globalização da cultura, um mesmo indivíduo pode assumir identificações múltiplas que mobilizam diferentes elementos de língua, de cultura, de religião, em função do contexto. (2003, p. 17).

Complementa ainda esta mesma idéia de permanente transformação das identidades o antropólogo Agier, propondo uma crítica ao essencialismo da identidade, realizada do exterior para o interior:

Toda identidade, ou melhor, toda declaração identitária, tanto individual quanto coletiva (mesmo se, para um coletivo, é mais difícil admiti-lo), é então múltipla, inacabada, instável, sempre experimentada mais como uma busca que como um fato. (2001, p. 10).

A concepção de comunidade identitária vista deste modo dinâmico é relevante nesta pesquisa, uma vez que os freqüentadores da Canja de Viola

cultivam música sertaneja numa metrópole, morando todos em lugares distantes uns dos outros, mas que encontram local e oportunidade para exercer plenamente suas identidades (e/ou identificações) musicais e de pertencer, pelo menos no contexto do evento, à “família sertaneja”, sempre evocada pelo apresentador do evento. Importante ressaltar aqui que as identidades desta comunidade não se integram apenas pela música, que é um dos diversos ingredientes culturais que compõem o ‘universo sertanejo’, mas também pelos costumes, modos de falar e contar histórias, vestuário, linguagem corporal, humores, respeitos, estilos de vida, memórias da infância geralmente vivida em pequenas cidades do interior, valores morais (além de culturais), etc.:

A cidade multiplica os encontros de indivíduos que trazem consigo seus pertencimentos étnicos, suas origens regionais ou suas redes de relações familiares ou extra-familiares. Na cidade, mais que em outra parte, desenvolvem-se, na prática, os relacionamentos entre identidades, e na teoria, a dimensão relacional da identidade. Por sua vez, esses relacionamentos “trabalham”, alterando ou modificando, os referentes dos pertencimentos originais (étnicos, regionais, faccionais etc.). Essa transformação atinge os códigos de conduta, as regras da vida social, os valores morais, até mesmo as línguas, a educação e outras formas culturais que orientam a existência de cada um no mundo. Dito de outra forma, o processo identitário, enquanto dependente da relação com os outros (sob a forma de encontros, conflitos, alianças etc.), é o que torna problemática a cultura e, no final das contas, a transforma. (AGIER, 2001, p. 9-10).

Carvalho e Segato (1994) defendem que, mesmo em outras épocas, tidas como mais estáticas em relação à velocidade da informação hoje, as identidades musicais se formaram, via de regra, a partir de hibridismos e sincretismos no decurso da história. Estes autores também afirmam que “a transformação da música em símbolo emblemático da identidade do grupo é uma função do poder” (*Ibid.*, p.8) e que provavelmente foi sempre assim ao longo da história. Concluem ainda, concordando com Hall (2006), que identidades ligadas a delimitações territoriais criam um *efeito de fixação* que na realidade não existe e que “lugar” e “espaço” não são mais, como já foram, coincidentes: “Os lugares permanecem fixos; é neles que temos ‘raízes’. Entretanto, o espaço pode ser “cruzado” num piscar de olhos – por avião a jato, fax ou satélite” (*Ibid.*; p. 72-73). Hall ainda destaca, citando Giddens:

Nas sociedades pré-modernas, o espaço e o lugar eram amplamente coincidentes, uma vez que as dimensões espaciais da vida social eram, para a maioria da população, dominadas pela presença – por uma atividade localizada... A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão ‘ausentes’, distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face. Nas condições da modernidade..., os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo

que está presente na cena; a 'forma visível' do local oculta as relações distanciadas que determinam a sua natureza (GIDDENS¹⁶ *apud* HALL; 2006, p. 72).

Com relação às preferências musicais, podemos dizer que na Canja predominam - em um universo identificado com a ruralidade - diversos repertórios que foram, a partir dos anos 30, amplamente difundidos pelo rádio, tido como veículo fundamental na formação da identidade musical nacional. Foi por meio do rádio que a música rural (caipira, sertaneja, gauchesca) teve presença marcante e constante (MURPHY, 2006), com altos e baixos relativos ao chamado sucesso de mercado. Na Canja, portanto, são praticados quase todos os estilos de música sertaneja. Há uma minoria que prefere os mais antigos e acústicos como a chamada música caipira de 'raiz' (modas de viola, cururus, cateretês, toadas, etc.). Outros preferem estilos mais "híbridos", definidos por Ulhôa (1999), de música sertaneja com influências de outros ritmos da música brasileira, caribenha (bolero), mexicana e paraguaia (guarânias e polcas). Mas a influência mais forte percebida nos participantes que se apresentam no palco do evento é a variante da música sertaneja mais romântica, que é influenciada claramente em letras e sonoridades pela Jovem Guarda (SANT'ANNA, 2000) e outros estilos de sucesso na música *pop*, como as baladas românticas atuais. É também explorada em alguma medida a por eles chamada música gauchesca, que tem sua origem nas músicas conhecidas popularmente como tradicionalista gaúcha e nativista, de identidade rural da região dos pampas, uma identidade que explora fortemente a imagem independente do homem, que, traduzida na música, privilegia o canto solo.

Todas essas variantes e ainda outras hibridações - como, por exemplo, cantar música gauchesca em duplas ao modo caipira - tem lugar no palco da Canja. Segundo Zan (2004), os repertórios híbridos atualmente praticados no universo da música sertaneja "refletem mudanças que ocorreram na sociedade brasileira nas últimas décadas, resultantes da inserção do país num contexto histórico marcado pelo aprofundamento da internacionalização do capitalismo e da mundialização da cultura" (*Ibid.*, p. 6).

Vale dizer ainda que essa comunidade identitária da Canja de Viola exerce, na prática, as vivências comunitárias harmônicas propostas por Sawaia (1999):

¹⁶ GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP – Biblioteca Básica, 1991.

todos têm suas individualidades; respeitam-se nas diferenças de jeito, modos de falar, costumes - pois são originários de várias regiões do Brasil – e até de gosto estilístico dentro do mesmo gênero musical. Ao mesmo tempo, encontram-se e compartilham identidades musicais, repertórios, trocam experiências, comentam de modo recíproco suas *performances*, qualidade dos instrumentos, maneiras de cantar, etc., sem qualquer tipo de preconceito ou segregacionismo. Esta noção de comunidade construída nos encontros e nas identidades musicais está em consonância com as reflexões de Russell em suas pesquisas, relatadas em artigo sobre a sua experiência com comunidades de prática musical nas Ilhas Fiji:

Durante o canto dos hinos, fico rodeada de sons. Toda a congregação ao meu redor está cantando em harmonia. A riqueza de suas vozes e a ressonância do som me dá arrepios. Mãos generosas encontram cada hino no hinário que está em minhas mãos, para que eu possa acompanhar o culto que prossegue. As palavras estão na língua fijiana, mas como estudei as regras básicas de pronúncia, posso cantar foneticamente. Posso ler a notação no hinário, e algumas canções são conhecidas. Estamos cantando um hino na linguagem harmônica de Bach. Estou de volta ao coração de minha família, e me uno às contraltos, registro mais confortável para a minha voz. Ainda que temporariamente, sinto que faço parte de uma comunidade – uma comunidade de pessoas que – assim como minha família – cantam. (2006, p. 9).

Neste sentido e em consonância com o pensamento de Sawaia (1999), vemos que nem mesmo a efemeridade dos encontros com data marcada para terminarem dissolve a sensação de pertencer a uma comunidade. Wenger (1998a) e Snyder e Wenger (2004) ressaltam que as comunidades podem ser efêmeras ou durar séculos, não sendo o tempo de ‘vida’ uma variável que possa interferir na definição de uma comunidade.

A Canja de Viola é também um evento curiosamente semelhante às reuniões musicais dos índios Ayoré do Chaco Boreal (ESTIVAL, 2006), em que eles se reúnem periodicamente para fazer música e falar, por exemplo, de amores tristes e onde o público tece comentários diretamente aos *performers*. Outro dado relevante da Canja, que particularmente merece ser destacado, é a idéia de que as canções, na cultura popular brasileira, ocupam um primeiro plano nas práticas e no consumo cultural. Essa informação também gera um recurso de análise importante para o universo musical de que estamos tratando aqui, que toca na identidade social e cultural. Sobre esta importância da canção, no domínio da música sertaneja ainda há um refinamento: cantar bem, independente de outros elementos estéticos, como demonstra Ulhôa:

O que torna a música sertaneja de boa qualidade para seus aficionados não são melodia, harmonia, ritmo, instrumentação ou forma, categorias musicológicas usuais para a análise da música popular, mas, principalmente, o estilo vocal dos cantores no que chamam de "voz", além da relação letra-música. A unidade estilística da música sertaneja é conseguida pelo uso consistente do estilo vocal tenso e nasal e pela referência temática ao cotidiano, seja rural e épico na música sertaneja raiz, seja urbano e individualista na música sertaneja romântica. Deste modo podem ter qualidade tanto Tonico e Tinoco ou Pena Branca e Xavantinho quanto Chitãozinho e Xororó ou Leandro e Leonardo, pela habilidade que demonstram em lidar com suas vozes dentro de um estilo específico, e pela coerência interna das letras que remetem a um cotidiano histórico. (1999, p. 53-54).

Ainda em relação à música como atividade que constrói identidades, pode-se observar que muitos dos autores citados mencionam essa propriedade, inclusive referindo-se a outros autores que, em seus artigos, argumentam na mesma direção. De acordo com Queiroz (2005), sabemos também que as identidades se dão dentro de um contexto cultural e que muitas das habilidades e/ou facilidades de aprendizagem musical referentes a um determinado estilo estão para além de competências exclusivamente musicais, pois já estão no sujeito que está imerso em sua cultura, mesmo que este contexto esteja apenas em seu passado, na infância, uma vez que internalizamos nossas histórias de vida.

Russell (2006) conta que cresceu num ambiente musical familiar em que todos cantavam harmonicamente no dia-a-dia, tendo habilidades e competências musicais, adquiridas empiricamente, de “encontrar a sua voz” e harmonizar naturalmente uma melodia dada no sistema tonal, a ponto da pesquisadora imaginar, quando tornou-se educadora musical, que todas as pessoas teriam essas competências naturalmente desenvolvidas, o que, logicamente, não ocorreu e a surpreendeu naquele momento em que iniciava a sua vida profissional. Ela tinha, então, um olhar apenas de dentro de seu contexto familiar. Para ela, à época, cantar era tão habitual quanto ler ou conversar.

Estas experiências da infância criaram minha identidade musical. A harmonia tonal é minha língua musical, e minha imersão nas práticas musicais de minha família a base de meu desenvolvimento como musicista e educadora musical. O prazer de fazer música em conjunto continua nutrindo a minha participação fazendo música com outras pessoas da comunidade, algo que parece ser infinito. (RUSSELL, 2006, p. 8).

2.2 COMUNIDADES DE PRÁTICA

Significado, prática, comunidade e identidade são conceitos-chave na teoria de Wenger (1998). O significado se refere à nossa experiência de vida e do mundo e a prática, aos nossos recursos históricos e sociais compartilhados. Comunidade refere-se às formações sociais nas quais as nossas iniciativas são definidas como dignas de prossecução e nossa participação é reconhecível como competência. Identidade tem a ver com várias modalidades de aprendizagem que criam histórias pessoais para nós em nossas comunidades. 'Prática' - caracterizada pelo engajamento mútuo, empreendimentos conjuntos e repertório compartilhado - é a fonte de coerência da comunidade.¹⁷ (RUSSELL, 2002, p. 2-3, tradução nossa).

Para Wenger (1998a) a comunidade de prática é a corporificação (*embodiment*) de sua teoria social da aprendizagem. Quando o termo foi definido por ele e Jean Lave¹⁸, os dois passaram a enxergar comunidades de prática em torno de suas convivências cotidianas, como uma espécie de revelação de algo que sempre esteve aí, mas que, até então, não se tinha observado:

As comunidades de prática existem desde que os humanos aprendem juntos. Em casa, no trabalho, na escola, nos passatempos, todos nós pertencemos a comunidades de prática, normalmente a um número delas. Em algumas somos membros nucleares. Em muitas nós somos meramente periféricos. E nós percorremos inúmeras comunidades ao longo de nossas vidas.¹⁹ (WENGER, 2007, p. 3, tradução nossa).

A comunidade de prática vista como local de aprendizagem (*site of learning*) é central para a teoria proposta por Wenger, que tem quatro premissas fundamentais:

(1) Somos seres sociais. Longe de ser uma verdade trivial, este fato é um aspecto central da aprendizagem. (2) O conhecimento é uma questão de competência no que diz respeito a iniciativas às quais se dá valor - tal como cantar afinado, descobrir fatos científicos, consertar máquinas, escrever poesia, ser agradável ao convívio, crescer como menino ou menina, e assim por diante. (3) O saber é uma questão de participação na busca de certas iniciativas, ou seja, de um engajamento ativo no mundo. (4) Significado – a

¹⁷ "Meaning, practice, community and identity are key concepts in Wenger's theory (ibid). Meaning refers to our experience of life and the world, and practice refers to our shared historical and social resources. Community refers to the social configurations in which our enterprises are defined as worth pursuing, and our participation is recognizable as competence. Identity has to do with the ways in which learning creates personal histories for us in our communities. "Practice"-characterized by mutual engagement, joint enterprise, and shared repertoire – is the source of coherence of community". (RUSSELL, 2002, p. 2-3)

¹⁸ Referência ao trabalho que realizaram em parceria, disponível no livro: LAVE, Jean; WNGER, Etienne. **Situated Learning**: legitimate peripheral participation. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

¹⁹ "Communities of practice have been around for as long as human beings have learned together. At home, at work, at school, in our hobbies, we all belong to communities of practice, a number of them usually. In some we are core members. In many we are merely peripheral. And we travel through numerous communities over the course of our lives". <www.ewenger.com/theory>. Acesso em 30/10/2007.

nossa habilidade de experienciar o mundo e nosso engajamento com isto como significativo – é o que, afinal de contas, a aprendizagem deve produzir.²⁰ (1998a, p. 4, tradução nossa).

O conceito de comunidade de prática pretende funcionar como uma ferramenta de pensamento para nos ajudar a compreender e interpretar o mundo e estruturas formais, como as organizações, em diversos níveis:

(...) Wenger prepara o leitor para pensar num tipo específico de comunidade entendida como uma unidade cujos elementos constituintes (comunidade e prática) são importantes mas cada um deles contribuindo para a especificação do outro. Temos, então, por um lado, uma tentativa de focar a reflexão em determinados tipos de comunidades e, por outro lado, uma procura de clarificação das relações entre prática social e comunidade. Através do conceito de comunidade de prática, entendido como um nível intermédio de análise, Wenger torna possível olhar a localidade da prática sem, no entanto, se ficar limitado a ela. (SANTOS, 2002, p. 3).

Na seção anterior sobre identidade e comunidade vimos que ‘local’ e ‘espaço’ não são mais necessariamente coincidentes. Portanto, a proximidade geográfica também não é garantia para que uma comunidade de prática se estabeleça, mas um real interesse comum.

As comunidades de prática são formadas por pessoas interessadas em um processo de aprendizagem coletiva compartilhada em um domínio do esforço humano. Três elementos são fundamentais para caracterizá-las:

- a) o domínio – o interesse em uma competência compartilhada, valorizada pela comunidade, que distingue os membros de outras pessoas e as mantém juntas.

Paixão pelo domínio é crucial. A paixão dos membros por um domínio não é uma experiência abstrata, desinteressada. É freqüentemente, uma parte profunda da suas identidades pessoais e um meio de expressar o que é o trabalho de suas vidas.²¹ (SNYDER & WENGER, 2004, p. 4, tradução nossa).

Nesta característica é especialmente importante, para este trabalho, destacar ainda que:

²⁰ “(1) We are social beings. Far from being trivially true, this fact is a central aspect of learning. (2) Knowledge is a matter of competence with respect to valued enterprises – such as singing in tune, discovering scientific facts, fixing machines, writing poetry, being convivial, growing up as a boy or a girl, and so forth. (3) Knowing is a matter participating in the pursuit of such enterprises, that is, of active engagement in the world. (4) Meaning – our ability to experience the world and our engagement with it as meaningful – is ultimately what learning is to produce”. (WENGER, 1998a, p. 4).

²¹ “Passion for the domain is crucial. Members’ passion for a domain is not an abstract, disinterested experience. It is often a deep part of their personal identity and a means to express what their life’s work is about”. (SNYDER & WENGER, 2004, p. 4).

O domínio não é necessariamente algo reconhecido como 'expertise' fora da comunidade. Uma gangue juvenil pode ter desenvolvido todos os tipos de formas de lidar com o seu domínio: sobreviver nas ruas e manter algum tipo de identidade com que se pode viver. Eles valorizam a sua competência coletiva e aprendem uns com os outros, mesmo que poucas pessoas fora do grupo possam valorizar, ou mesmo reconhecer a sua especialização.²² (WENGER, 2007, p. 2, tradução nossa).

- b) a comunidade – em busca dos interesses no seu domínio, os membros engajam-se em atividades conjuntas e discussões, ajudam uns aos outros e compartilham informações. Assim, formam uma comunidade que interage e aprende em torno do seu domínio, construindo relacionamentos. “O sentimento de comunidade é essencial. Ele fornece uma base sólida para a aprendizagem e colaboração entre os diversos membros”.²³ (*Ibid.*, p. 4).
- c) a prática – uma comunidade de prática não é simplesmente uma comunidade de interesses; seus membros são praticantes e desenvolvem um repertório compartilhado de recursos: experiências, histórias, ferramentas, maneiras de resolver problemas recorrentes da prática, enfim, desenvolvem uma prática compartilhada.

A combinação destes três elementos constitui uma comunidade de prática e é pelo desenvolvimento deles em paralelo que se cultiva tal comunidade.

As comunidades de prática configuram-se de diversas formas:

Algumas são muito pequenas, outras muito grandes, muitas vezes com um grupo central e muitos membros periféricos. Algumas são locais e outras cobrem o globo. Algumas reúnem-se fisicamente, outras virtualmente. Algumas estão dentro de uma organização e outras incluem membros de diversas organizações. Algumas são formalmente reconhecidas, muitas vezes apoiadas com um orçamento, e algumas são completamente informais e até mesmo invisíveis.²⁴ (WENGER, 2007, p. 3, tradução nossa).

²² “The domain is not necessarily something recognized as “expertise” outside the community. A youth gang may have developed all sorts of ways of dealing with their domain: surviving on the street and maintaining some kind of identity they can live with. They value their collective competence and learn from each other, even though few people outside the group may value or even recognize their expertise”. <www.ewenger.com/theory>. Acesso em 30/10/2007.

²³ “The feeling of community is essential. It provides a strong foundation for learning and collaboration among diverse members”. <www.ewenger.com/theory>. Acesso em 30/10/2007.

²⁴ “Some are quite small; some are very large, often with a core group and many peripheral members. Some are local and some cover the globe. Some meet mainly face-to-face, some mostly online. Some are within an organization and some include members from various organizations. Some are formally recognized, often supported with a budget; and some are completely informal and even invisible”. <www.ewenger.com/theory>. Acesso em 11/11/2007.

Wenger (1998a; 1998b) ainda elaborou as dimensões que dão coerência à prática dessas comunidades, que são o empenhamento mútuo (*mutual engagement*), o empreendimento conjunto (*joint enterprise*) e o repertório compartilhado (*shared repertoire*).

Para Wenger (1998a), participar é envolver-se socialmente, que é diferente de apenas fazer parte de uma equipe ou grupo e há diversas formas de participação e não-participação nas comunidades de prática. Kimieck (2002), com fidelidade aos conceitos de Wenger, traduziu os diferentes níveis de participação e pertencimento:

- grupo nuclear – um pequeno grupo no qual a paixão e o engajamento energizam a comunidade;
- adesão completa – membros que são reconhecidos como praticantes e definem a comunidade;
- participação periférica – pessoas que pertencem à comunidade mas com menos engajamento e autoridade, talvez pelo fato de serem novatos ou porque eles não tem muito compromisso pessoal com a prática;
- participação transacional – pessoas de fora da comunidade que interagem com ela ocasionalmente para receber ou prover um serviço sem tornar-se um membro da comunidade;
- acesso passivo – um grande número de pessoas que tem acesso aos artefatos produzidos pela comunidade, como suas publicações, seu website ou suas ferramentas. (KIMIECK, 2002, p. 28-29).

Poderia-se afirmar, num primeiro momento, antes de conhecer o detalhamento desses níveis de pertencimento, que a Canja de Viola funciona como comunidade de prática apenas para alguns freqüentadores mais engajados. Com o detalhamento acima, percebe-se que inclusive a não-participação faz parte da natureza da comunidade de prática.

Na Canja de Viola, por exemplo, fazem parte do grupo nuclear o apresentador/animador dos encontros e o sonoplasta (funcionário da fundação Cultural de Curitiba colocado à disposição do evento), que são quem efetivamente lutam para que a canja de Viola continue a existir e ganhe cada vez mais espaço e estrutura técnica; já a adesão completa acontece com os freqüentadores mais antigos, assíduos, de bom desempenho musical e que trazem também idéias e iniciativas para a comunidade, além de serem referência para os outros e para o público; a participação periférica ocorre com os que têm uma freqüência menos assídua, dos novatos e do público; a transacional tem como exemplo eu, na função de pesquisadora, e, por fim, o acesso passivo fica com as pessoas que sabem da

existência dos encontros da Canja de Viola e falam de sua importância social, mas à distância.

Nós não só produzimos nossas identidades pelas práticas com que nos ocupamos, mas também nos definimos por práticas com que não nos ocupamos. Nossas identidades não só são constituídas pelo que somos mas também pelo que não somos. Ou seja, nossas relações nas comunidades de prática envolvem participação e não-participação, e nossas identidades são moldadas pelas combinações entre participação e não-participação. (KIMIECK, 2002, p. 26).

As comunidades de prática existem formando constelações de práticas (WENGER, 1998a) tendo sempre em comum as características mencionadas anteriormente de engajamento mútuo, empreendimento conjunto e o repertório compartilhado. As pessoas podem integrar mais de uma comunidade de prática, sendo indivíduos ativos na troca de informações, no relato de experiências a serem aproveitadas, etc. No caso da nossa comunidade em estudo, a Canja de Viola, observou-se que ela integra uma constelação de comunidades de prática em um mesmo domínio, fato documentado no filme “Curitiba ao som da Viola – uma canja no circuito da música sertaneja em Curitiba” (PORTES, 2008). Há diversos espaços na cidade, envolvendo muitas dezenas de pessoas, onde é possível praticar a música sertaneja voluntariamente, com uma boa estrutura técnica, público garantido, ambiente agradável e a indispensável rede de relacionamentos. Uma parte dos freqüentadores da Canja de Viola freqüenta alguns desses lugares também.

2.2.1 Comunidades de prática musical

Como vimos, comunidades de prática são, se fôssemos traduzir de modo mais simplista, grupos que aprendem juntos e compartilham repertórios. Transpor esse tipo de características para o universo musical é natural, como demonstra a pesquisadora Joan Russel através de suas pesquisas de campo realizadas na Ilhas Fiji:

A experiência também reforçou minha crença – advinda da infância – de que a maioria das pessoas possui habilidades musicais que, com apoio social (estruturas e expectativas) e cultural (crenças e valores) apropriados, podem cultivá-las de alguma maneira. Vejo as práticas musicais dos fijianos como evidências de que a habilidade de cantar pode ser desenvolvida em um grau elevado, e que a habilidade de cantar em polifonia não é exclusividade de alguns indivíduos talentosos, mas um tipo de expertise que se desenvolve em algumas condições particulares. A experiência em Fiji me ensinou muito a respeito da importância de pertencer a uma ‘comunidade de prática musical’; um ambiente de aprendizagem para crianças e adultos

que aprendem juntos. Em tal comunidade, o grupo tem um repertório comum de canções, e o canto é uma prática altamente valorizada por todos, que se ligam através de uma experiência musical. (2006, p. 14).

Em outro artigo tratando do mesmo tema, Russell (2002), a partir da teoria de Wenger, descreve sua própria experiência familiar, na infância, de pertencer a uma comunidade de prática musical em sua própria casa, onde se cantava muito e saberes eram compartilhados de forma lúdica. A pesquisadora descreve que assimilou o sistema tonal e a noção de harmonização a partir de sua experiência musical familiar, principalmente através do convívio com alguns membros de sua família.

2.3 ALGUNS ASPECTOS DA APRENDIZAGEM MUSICAL

“Afirmar que a aprendizagem é o que faz crescerem as comunidades da prática é dizer que a aprendizagem é a origem da estrutura social”.²⁵ (WENGER, 1998a, p. 96, tradução nossa).

Neste trabalho a aprendizagem está sendo considerada como fenômeno social, que envolve a habilidade de negociar novos significados, o que transforma pessoas, construindo dinamicamente identidades:

Não é apenas a aquisição das memórias, hábitos, habilidades, mas a formação de uma identidade. Nossa experiência e nossos membros de comunidades informam-se, puxam-se, transformam-se uns aos outros. Nós criamos formas de participação em uma prática no próprio processo de contribuir para tornar essa prática aquilo que ela é.²⁶ (WENGER, 1998a, p. 96, tradução nossa).

A aprendizagem nesta concepção envolve, como já visto, as comunidades, as práticas, as identidades. Assim, para assegurar um maior entendimento sobre os processos de aprendizagem vislumbrados no contexto social desta pesquisa, são tratados também os conceitos de formalidade/informalidade e tecidas algumas considerações sobre a motivação na aprendizagem, pertinentes para aprofundar e clarear o olhar sobre o objeto deste estudo.

²⁵ “To assert that learning is what gives rise to communities of practice is to say that learning is a source of social structure”.

²⁶ “It is not just the acquisition of memories, habits, and skills, but the formation of an identity. Our experience and our membership inform each other, pull each other, transform each other. We create ways of participating in a practice in the very process of contributing to making that practice what it is”. (WENGER, 1998a, p. 96).

2.3.1 Formal, não-formal e informal

“Educação musical formal e aprendizado musical informal têm, por séculos, estado lado a lado, com pouca comunicação entre si”.²⁷ (GREEN, 2001, p. 216, tradução nossa).

Na afirmação acima a autora trata de *educação musical formal* e *aprendizado musical informal*, observando que tudo o que ocorre dentro de uma sistematização de natureza escolar é tido como formal e tratado como *educação*, o que não ocorre com o *aprendizado informal*. Já Oliveira (2006) usa também somente os termos formal e informal. No entanto, a questão da definição desses termos para ela não é central, mas sim os processos vivenciados nas diversas formas de educação musical, tratando tanto o formal quanto o informal como educação:

O planejamento e a ação educacional acontecem em vários graus e níveis de formalidades, tanto nos ambientes escolares como nos não-escolares. Todas as atividades têm diferentes níveis de planejamento, dimensões, intenções, tempos e contextos. Esses processos incluem ações mentais, raciocínio, valores, reflexões, interpretações e percepções críticas de pessoas em relação com o mundo. (...) a variável que queremos ressaltar (...) é a relação entre o espontâneo e o consciente, entre o planejado e o improvisado, mas são importantes todas as outras relações que possam aparecer como significativas durante os encontros educacionais entre professor e estudantes.(...) São esses meios “informais”? Muitas vezes os encontros informais apresentam mais pontes e ações pedagógicas mais formais do que em contextos formais. (...) Existem características formais e informais em todas as atividades musicais, embora existam diferentes graus das mesmas em cada ação pedagógica. Nos parece que as atividades musicais formais ou informais nunca são totalmente opostas: estas incluem sempre algum elemento em uma outra dimensão de uma ou de outra. (OLIVEIRA, 2006, p. 30-31).

No Brasil ainda há muita discussão acerca dos conceitos e utilização de termos adequados para educação não-formal e informal. Um exemplo dessa falta de consenso é retratada por Gohn:

Alguns autores teimam em denominar o aprendizado de conteúdos não-escolares, em espaços associativos, movimentos sociais, Organizações não governamentais (ONGs) etc. como sendo educação informal. Achemos que essa terminologia e classificação é incorreta, pois trabalha-se com um paradigma bipolar onde existem apenas dois tipos de aprendizagem: o escolar e o não-escolar. Tudo o que ocorre fora dos muros das escolas é pensado como aprendizagem não-escolar e perde seu caráter de educação propriamente dita. (2001, p. 100).

²⁷ “Formal music education and informal music learning have for centuries been sitting side by side, with little communication between them”. (GREEN, 2001, p. 216).

De qualquer modo, não queremos aqui criticar os autores pela utilização de certas terminologias para os diferentes tipos de educação, pois essa não era a discussão de seus trabalhos, nem deste. Porém, para esta pesquisa se faz necessário esclarecer com que conceitos e termos estaremos trabalhando para não obscurecer o entendimento dos leitores.

Libâneo (2007) sistematizou definições adequadas e claras para esta e outras pesquisas. Para o autor, existem duas modalidades básicas de educação: a não intencional, que é a educação informal propriamente dita e a intencional, que abrange a formal e a não-formal.

A educação informal é, portanto, fornecida pelos ambientes natural, social, político e cultural.

Os valores, os costumes, as idéias, a religião, a organização social, as leis, o sistema de governo, os movimentos sociais, as práticas de criação de filhos, os meios de comunicação social são forças que operam e condicionam a prática educativa. (LIBÂNEO, 2007, p. 87).

Essas influências não são intencionais, são a realidade objetiva que, por si, em parte, já nos educa. É importante aqui ressaltar que o autor trata todos esses elementos como *educativos*, o que faz consonância com a concepção de Wenger (1998a) em relação às comunidades de prática, que são, por natureza, informais e definidas como ‘locais de aprendizagem’ (*sites of learning*).

Continuando com a classificação de Libâneo (2007), na modalidade de educação intencional temos a formal e a não-formal. A formal é sistematizada, estruturada, planejada, e não ocorre somente na escola regular. Qualquer curso que tenha sido planejado e estruturado entra nesse tipo de educação: formação sindical, educação política, etc. são também formais. Ao contrário de Green (2001), o autor acha “equivocado o entendimento de que formas alternativas de educação se constituem como não-formais ou informais” (*Ibid.*, p.89). A educação não-formal difere da formal apenas em termos de estruturação e sistematização, dando mais espaço a outras “relações pedagógicas, mas não formalizadas” (*Ibid.*, p. 89). Esse tipo de educação ocorre também no espaço da escola, em atividades extracurriculares, por exemplo, e nos movimentos sociais, centros comunitários, espaços urbanos de lazer, ONGs, etc.

Pensando na mesma direção de Oliveira (2006), e, de certa forma contradizendo a afirmação acima citada de Green (2001), Libâneo (2007) diz que

“freqüentemente, haverá um intercâmbio entre o formal e o não-formal” e que devemos levar sempre em conta o permanente “movimento de entrecruzamento entre as diversas modalidades de educação” (p. 89).

No caso de nosso objeto em estudo, os freqüentadores da Canja de Viola realizam ou realizaram aprendizagens principalmente não-formais e/ou informais de música. Segundo Recôva:

(...) o início da aprendizagem de músicos populares ocorre de maneira lúdica, sem cobranças, no próprio seio familiar ou na convivência social com amigos e parentes próximos. Segundo os entrevistados, o ambiente no qual viviam desde crianças à fase adulta, a convivência social, as oportunidades e a vontade pessoal em aprender um instrumento musical constituem os alicerces fundamentais motivadores da aprendizagem musical. (2006, p. 121-122).

A citação se refere, ao mesmo tempo, a uma certa informalidade e/ou não-formalidade no início da aprendizagem musical e a alguns elementos motivadores dessa aprendizagem, de que trataremos brevemente a seguir.

2.3.2 Motivação

Com relação à *performance*, que é um dos grandes fatores motivacionais para os freqüentadores dos encontros da Canja de Viola, podemos evocar a etnografia de Hikiji (2005), que observou e registrou que o palco é um espaço de transformação, tanto para o *performer* quanto para o público, de formas diferentes e que variam muito a cada peça executada, a cada canção com uma história contada, capaz de evocar emoções e lembranças. O estudo ainda verifica que a *performance* funciona como uma espécie de arremate de um processo vivido e é especialmente significativa para que a transformação que o processo potencialmente proporcionou realmente se concretize. A *performance* não isola elementos da vida social como estética, ética, política ou religião, pois nela está presente tudo o que pode ser revelado em cada um. (SAWAIA, 1999; HIKIJI, 2005).

Com relação aos indivíduos, percebemos que há um grande envolvimento que motiva os freqüentadores da Canja de Viola a enfrentar o deslocamento pela cidade todos os domingos e também os desafios de uma aprendizagem musical que ocorre de forma aparentemente espontânea, indo além das competências exclusivamente musicais, pois parece estar incluída em um aprendizado cultural total. (QUEIROZ, 2005; WENGER, 1998a; 1998b; SNYDER; WENGER, 2004). Essa

fidelidade quase incondicional a esses encontros musicais regulares traz à tona também a idéia de *fluxo* (*flow theory*), desenvolvida teoricamente ao longo de mais de trinta anos de estudos por Csikszentmihalyi. Segundo este autor (1999), o fluxo é um estado de envolvimento completo de alguém com aquilo que está fazendo, que ocupa a sua mente num estado pleno de concentração, enquanto realiza uma atividade adequada para suas habilidades, com metas claras a serem atingidas e cujo resultado oferece um *feedback* imediato, ou seja, é possível avaliar imediatamente o desempenho obtido. Porém, este autor ainda chama a atenção para não confundirmos o fluxo com felicidade, pois podemos ter a felicidade ou o prazer sem o fluxo, em outras situações, como reencontrar alguém querido. A felicidade pode acontecer depois do estado de fluxo em que estivemos mergulhados ao realizar a tarefa que nos arrebatou em mente e corpo por completo:

A metáfora do 'fluxo' foi utilizada por muitas pessoas para descrever a sensação de ação sem esforço experimentada em momentos que se destacam como os melhores de suas vidas. Atletas se referem a eles como 'atingir o auge', místicos religiosos como estar em 'êxtase', artistas e músicos como enlevo estético. Atletas, místicos e artistas fazem coisas muito diferentes quando alcançam o fluxo, no entanto suas descrições de experiência são extraordinariamente similares. (CSIKSZENTMIHALYI, 1999, p. 36).

Eis aí uma combinação de elementos que predispõe ao aprendizado. Custodero (2006), trazendo para suas investigações sobre o fazer musical os conceitos desenvolvidos por Csikszentmihalyi, afirma que o fazer musical é transcendente, envolve o ser humano completamente e de modo especial, como nenhuma outra atividade: Os participantes da Canja de Viola, em geral, atribuem-se ou atribuíram-se no passado desafios de aprendizagem “fora da escola”. Segundo Pinto (2002), aprende-se a partir de dicas de amigos, revistas, ouvido e prática musical em grupo; segundo Green (2001), através da escuta atenta e intencional. Neste sentido, Recôva (2006, p.38) defende: “Os músicos aprendem, na verdade, o tempo todo, mesmo quando pensam que estão se divertindo”. Ou, como afirma Wenger (1998a, p. 96): “A aprendizagem é o motor da prática, e a prática é a história dessa aprendizagem.”²⁸ (Tradução nossa).

²⁸ “Learning is the engine of practice, and practice is the history of that learning.” (WENGER, 1998a, p. 96).

3 NATUREZA DA PESQUISA E METODOLOGIA

... Os métodos quantitativos supõem uma população de objetos de observação comparável entre si e os métodos qualitativos enfatizam as especificidades de um fenômeno em termos de suas origens e de sua razão de ser. (HAGUETTE, 1987, p. 55).

A presente pesquisa é apresentada como um trabalho qualitativo que, de acordo com Gil (1999) e Haguette (1987), trata do aprofundamento de um determinado objeto, pouco explorado ou até mesmo desconhecido. Segundo Yin (2005), “a clara necessidade pelos estudos de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos” (p. 20). Neste sentido, o delineamento da pesquisa é o do estudo de caso descritivo, para o aprofundamento do campo empírico proposto.

3.1 O ESTUDO DE CASO

Segundo Yin,

Um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos. (2005, p. 32).

O estudo de caso, segundo Gil (1999) e Yin (2005), pode ser descrito como um estudo exaustivo e aprofundado de uma determinada unidade significativa. Segundo Gil (1999), este método é um dos mais utilizados nas ciências sociais, apesar de parecer “o mais primitivo” dos métodos, “por outro lado, pode ser tido como um dos mais modernos, visto que possibilita o mais elevado grau de precisão nas ciências sociais”. (*Ibid.*, p. 35). Para Yin (2005), a estratégia de estudo de caso é indicada quando queremos deliberadamente tratar de um contexto com variáveis que não são passíveis de serem controladas, como, por exemplo, num experimento, em que é possível separar o contexto do fenômeno.

Ainda segundo Yin (2005) há três propósitos possíveis para os estudos de caso, que podem ser exploratórios, descritivos ou explanatórios. Em um exemplo de estudo de caso descritivo, o autor cita características e qualidades de um livro que tornou-se clássico para esse tipo de estudo, o *Street Corner Society*, estudo desenvolvido entre 1943 e 1955 por Whyte (2005), que descreve “uma subcultura que raramente foi tópico de estudos anteriores e descobre seus fenômenos-chave” e

tem muito valor por uma “capacidade de generalização de questões que lidam com o desempenho individual, a estrutura de grupo e a estrutura social...” (YIN, 2005, p. 23).

O evento da Canja de Viola, por ser uma prática comunitária que se mantém há mais de vinte anos em Curitiba, ao mesmo tempo tem história e atualidade, sendo um ambiente propício para desenvolver essa estratégia de pesquisa. Assim, o que se propôs como objeto de estudo nesta pesquisa foi o fazer musical que ocorre na Canja de Viola, abordado em campo por meio da observação participante e de entrevistas com alguns dos sujeitos envolvidos na prática musical dessa comunidade.

Deste modo, foram investigadas características dos processos de aprendizagem e da prática musical dos envolvidos, além de dados que possibilitem a identificação de um contexto de comunidade de prática musical. O estudo de caso envolveu poucos entrevistados no trabalho de campo, como veremos a seguir.

3.2 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Para esta investigação foram utilizados como instrumentos de coleta de dados em campo a observação participante e entrevistas. Para Yin (2005), a utilização de mais de uma fonte de evidência é essencial em estudos de caso, para garantir mais confiabilidade à pesquisa. Além destes dois instrumentos aplicados no campo, foi possível encontrar algumas outras fontes de evidências produzidas fora do ambiente desta pesquisa, descritas em item específico, que funcionaram como auxiliares à interpretação dos dados coletados em campo, garantindo, portanto uma maior confiabilidade ao estudo realizado.

3.2.1 A observação participante

A observação participante, ou observação ativa, consiste na participação real do conhecimento na vida da comunidade, do grupo ou de uma situação determinada. Neste caso, o observador assume, pelo menos até certo ponto, o papel de um membro do grupo. Daí porque se pode definir observação participante como a técnica pela qual se chega ao conhecimento da vida de um grupo a partir do interior dele mesmo. (GIL, 1999, p. 113).

Segundo Yin, a observação participante proporciona oportunidades únicas para o pesquisador como, por exemplo, a compreensão contextual de um grupo, subcultura, comunidade, etc.; a proximidade com a realidade do objeto de estudo, estando nos acontecimentos em tempo real e a qualidade de ser especialmente “perceptiva em relação a comportamentos e razões interpessoais” (2005, p. 113). Por outro lado, tem também seus pontos fracos como o consumo excessivo de tempo; o risco de arbitrariedade na seleção de elementos-chave para a coleta de dados; a reflexibilidade, ou seja, o grupo pode agir de modo especial por saber que está sendo observado; além de possíveis manipulações de eventos pelo pesquisador.

Diante desses pontos fortes e fracos apresentados, é importante esclarecer que, no caso do nosso objeto, a Canja de Viola, acredito que pelo menos um dos pontos fracos da observação participante não terá reflexos no trabalho de campo: como o formato dos encontros já é em estilo de programa de auditório, todos os participantes estão acostumados com uma parcela de público flutuante e desconhecido que sempre aparece no evento apenas para conhecê-lo. A expectativa que pude reconhecer entre os participantes é a idéia de que, entre os desconhecidos da platéia, pode estar alguém de uma gravadora, de uma rádio ou televisão que esteja procurando atrações musicais. Em função dessa rotina e de uma expectativa permanente entre eles, a minha presença como pesquisadora, revelada desde o início, muito provavelmente não alterou o comportamento do grupo.

Inicialmente pretendeu-se obter, por meio dessa técnica de observação, uma maior integração com os freqüentadores da Canja de Viola. Tal procedimento, portanto, foi constante e favoreceu a confiança e disposição dos participantes para colaborar como sujeitos da investigação. Foram utilizados como recursos para o processo das observações no campo, um bloco de notas, um gravador digital e uma câmera fotográfica digital com função adicional de filmagem. Com exceção do bloco de notas, esses recursos foram utilizados sempre a partir do consentimento dos participantes. Assim foram realizadas algumas breves gravações de apresentações na Canja de Viola que envolviam os entrevistados, além de fotografias e pequenas filmagens.

3.2.2 Entrevistas

“Uma das mais importantes fontes de informações para um estudo de caso são as entrevistas”. (YIN, 2005, p. 116).

Com relação às entrevistas, optou-se pelo formato semi-estruturado (MARTINS, 2006), no qual o entrevistador segue um roteiro de questões previamente elaboradas (Anexo 1), porém sem a rigidez de um roteiro fechado. Deste modo entrevistado pode falar relativamente à vontade e o entrevistador pode formular outras questões se assim for necessário. Segundo Gil (1999), a “preferência por um desenvolvimento mais flexível da entrevista pode ser determinada pelas atitudes culturais dos respondentes ou pela própria natureza do tema investigado...” (1999, p. 121). É importante destacar que, neste estudo de caso, justamente pelo perfil cultural da população, foi significativo que se deixasse espaço livre para as falas dos entrevistados, favorecendo o ambiente de uma simples conversa e garantindo a tranquilidade dos participantes. O recurso de registro foi um gravador digital.

Green (2001) e Recôva (2006) também utilizaram a entrevista semi-estruturada em suas pesquisas sobre aprendizagem de músicos populares, trabalhos esses amplamente consultados e referenciados por diversos pesquisadores em atividade. Suas pesquisas, portanto, servem de referência para o modelo de entrevistas aqui delineado como uma das fontes de evidências deste estudo.

Ainda em relação às entrevistas e com vistas ao capítulo de análise de dados, um artigo de Duarte chama a atenção para a situação valiosa do contato na entrevista, que não poucos pesquisadores deixam de levar em conta:

As situações nas quais se verificam os contatos entre pesquisador e sujeitos da pesquisa configuram-se como parte integrante do material de análise. Registrar o modo como são estabelecidos esses contatos, a forma como o entrevistador é recebido pelo entrevistado, o grau de disponibilidade para a concessão do depoimento, o local em que é concedido (...), a postura adotada durante a coleta do depoimento, gestos, sinais corporais e/ou mudanças de tom de voz etc., tudo fornece elementos significativos para a leitura/interpretação posterior daquele depoimento, bem como para a compreensão do universo investigado. (2002, p. 145).

3.2.3 Outras fontes de evidências

Além da coleta de dados realizada em campo, foi possível encontrar e armazenar no banco de dados desta pesquisa as seguintes fontes de evidências sobre a Canja de Viola:

- a) um artigo de jornal datado de 1992, escrito por Aramis Millarch, “um dos mais reconhecidos jornalistas especializados em música e cinema do Brasil, falecido em 1992”²⁹ ;
- b) um pequeno relato acadêmico, produzido por mim, descrevendo uma tarde na Canja de Viola em 2005;
- c) “relatório de campo” produzido pelo músico e antropólogo Allan de Oliveira, como fonte de dados para a sua tese de doutorado em andamento. O texto é relativo ao ano de 2006, construído a partir da observação da Canja de Viola e de outros eventos e espaços de música sertaneja, inclusive fora de Curitiba. Este relatório foi disponibilizado a mim pelo próprio autor como colaboração a este estudo;
- d) duas entrevistas com Allan de Oliveira, relativas ao vídeo-documentário etnográfico “Curitiba ao Som da Viola”, para o qual realizou a pesquisa e elaborou o roteiro;
- e) o vídeo-documentário etnográfico “Curitiba ao Som da Viola”, que contempla o contexto da Canja de Viola e de outros espaços destinados à prática da música sertaneja em Curitiba;
- f) informações a respeito do início da Canja de Viola e de Paquito Modesto, recolhidas por telefone com a viúva dele, Sra. Vera La Pastina

É importante dizer que as fontes de evidências acima relacionadas foram utilizadas de uma maneira geral em todo o trabalho, pois contêm informações relevantes para aspectos abordados em todos os capítulos.

²⁹ Informação extraída do artigo “Canja de Viola: o bom exemplo de Paquito na cultura popular”, publicado originalmente no jornal *O Estado do Paraná*, p. 24, em 30/04/1992, hoje disponível no *website* oficial sobre Aramis Millarch, em que estão sendo digitalizados todos os artigos que o jornalista escreveu em vida. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/canja-de-viola-o-bom-exemplo-de-paquito-na-cultura-popular>>. Acesso em: 20/9/2008.

3.3 SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS

Para fins desta investigação foram selecionados, de início, dez freqüentadores da Canja de Viola, seguindo a definição de alguns critérios específicos, conforme recomendados por Gil (1999). O autor sugere a seleção de entrevistados com características significativas para o contexto do estudo proposto.

Diante dessas recomendações, e tendo em vista o prévio conhecimento de muitos dos freqüentadores da Canja de Viola, os critérios para selecionar os entrevistados foram observados a partir das seguintes características:

- a) faixa etária ampla: Frequentam o evento desde jovens até senhores na faixa dos setenta anos. Entrevistar o mais velho e o mais novo;
- b) o amador/aprendiz e o profissional: Como já foi retratado anteriormente, o evento admite aprendizes, amadores e profissionais em seu palco. Entrevistar um amador ou o aprendiz mais recente e um profissional que viva de seu fazer musical;
- c) entrevistar um semi-profissional, ou seja, alguém que tem outra profissão, mas, ao mesmo tempo, é considerado “bom” na música a ponto de também ganhar algum retorno financeiro por meio dela.
- d) entrevistar alguém que seja uma liderança ou figura significativa para a comunidade.

Dos dez entrevistados pré-selecionados para o trabalho de campo, oito foram selecionados posteriormente à coleta dos dados, para as transcrições e interpretação, uma vez que muitas das características, informações e experiências relatadas nas entrevistas transcritas eram suficientemente semelhantes às das entrevistas não transcritas.

3.4 PRINCIPAIS PROCEDIMENTOS

Os principais procedimentos relativos ao trabalho de campo foram:

- a) freqüentar a Canja de Viola durante dois meses para contato prévio com os sujeitos;

- b) conversar informalmente com alguns freqüentadores do evento para poder realizar a seleção dos futuros entrevistados e, ao mesmo tempo, ganhar confiança do grupo;
- c) selecionar, de acordo com os critérios estabelecidos, os participantes a serem entrevistados;
- d) realizar entrevistas formalmente autorizadas no próprio local onde ocorre o evento, com gravador;
- e) registrar em fotografia e/ou gravações em áudio e vídeo, quando possível e no ambiente do evento, apresentações dos sujeitos envolvidos na pesquisa;
- f) registrar observações de campo;
- g) ouvir, selecionar e transcrever as entrevistas;
- h) interpretar os dados coletados à luz dos referenciais teóricos selecionados.

3.5 RELATO DA COLETA DE DADOS

A coleta de dados para esta pesquisa resultou em algumas fontes de evidências, armazenadas em um banco de dados construído para este estudo (Yin, 2005, p. 129). As entrevistas realizadas com os participantes da Canja de Viola e as anotações de campo são os dados mais diretos e relevantes para a análise. Além dessa coleta realizada em campo, foram pesquisadas e encontradas outras fontes, já descritas em detalhe no item 2.2.3, que também se mostraram importantes para reafirmar o que estava sendo observado e registrado.

Os trabalhos em campo foram iniciados em maio de 2007, com algumas visitas à Canja, a fim de fazer uma aproximação com os participantes. Em julho foram realizadas as três primeiras entrevistas, uma por domingo; em novembro, mais três, mas num mesmo dia; em dezembro, duas e a última, com um casal, em março de 2008, sempre no local onde ocorre o evento, do lado de fora. O tempo médio das entrevistas ficou em torno de 30 minutos.

Minha freqüência na Canja era irregular, por períodos: às vezes fazia visitas durante seis domingos seguidos, depois dava um intervalo de um mês ou mais, variando os espaços de tempo entre as freqüências e ausências.

O gravador digital sempre estava pronto para iniciar algum registro, que acabou sendo de execuções musicais de alguns dos entrevistados, além das próprias entrevistas, todas registradas no aparelho.

Uma câmera fotográfica digital não era tão freqüente, até porque é um equipamento que chama um pouco a atenção da população que freqüenta o evento. Foram feitos registros fotográficos de quase todos os entrevistados e de mais alguns freqüentadores da Canja.

Algumas filmagens também foram realizadas, inclusive registrando trechos de composições de alguns dos entrevistados.

3.6 CARACTERIZAÇÃO DOS ENTREVISTADOS

Um dado importante antes de apresentar os entrevistados: todos eles não só autorizaram, mas também preferem que seus nomes artísticos sejam divulgados nesta pesquisa. A razão para isso é que, de acordo com o espírito dos freqüentadores da Canja de Viola, quanto mais o nome de cada um aparecer em lugares e instâncias diferentes, melhor, para que tanto eles quanto a Canja fiquem um pouco mais conhecidos.

3.6.1 Rivamar (da dupla Leonil e Rivamar)



Figura 1 – Rivamar

Comerciante, dono de bar e lanchonete, 49 anos e semi-profissional na música. Natural de Minas Gerais, mudou-se para o oeste do Paraná aos seis anos,

filho de pai carpinteiro que construiu muitas casas na fase de desbravamento do oeste do estado. Na casa da família estava sempre presente um violão e, posteriormente, uma “gaita”, como é chamado o acordeão pelos gaúchos que colonizaram o oeste paranaense. O pai tocava de ouvido os dois instrumentos, sem nunca ter estudado música, e até hoje tocam juntos quando se encontram: o pai na gaita e o filho no violão. A frequência de Rivamar na Canja é ocasional, pois muitas vezes nos finais de semana tem compromissos onde é chamado para tocar e cantar.

3.6.2 Góes da Viola



Figura 2 – Góes da Viola

Militar aposentado, 60 anos, músico amador e compositor. É natural de Minas Gerais e mudou-se para Curitiba aos 14 anos. O avô era violeiro e o pai também tocava viola muito bem, até ser impedido de tocar por “força maior”. Não conhecia os nomes das notas e acordes, mas iniciou o filho no instrumento porque este manifestou o desejo de aprender, sendo o único dos filhos a se interessar por música. Apenas um dos irmãos canta, mas não se aprofundou nos caminhos da música. Góes também não sabe os nomes das notas e acordes. Frequenta a Canja de Viola assiduamente desde 2007, após alguns anos de afastamento. Em relação à maioria dos participantes, que geralmente toca violão, ele é um dos poucos que toca, e muito bem, a viola caipira, valorizando introduções e passagens melódicas bem construídas e executadas com clareza.

3.6.3 Edson (da dupla Aderson & Edson)

Auxiliar de escritório, 26 anos, concluiu o ensino médio recentemente. Músico amador que está se tornando semi-profissional, com compromissos musicais remunerados em alguns finais-de-semana. Natural de São José dos Pinhais, região metropolitana de Curitiba, aos sete anos mudou-se, por um ano, para a casa do avô em Joara, no Mato Grosso, onde recebeu as influências musicais. O avô, músico semi-profissional autodidata, animava as festinhas do seu sítio e de outros da região, tocando violão e viola junto com o genro (tio de Edson), que tocava acordeão. Os tios e irmãos também tocam e cantam. Toca violão, tem o sonho de aprender a tocar viola e frequenta a Canja assiduamente, mas há períodos contínuos de ausência que chegam a durar meses.

3.6.4 Sorriso (da dupla Sorriso e Sorridente)



Figura 3 – Sorriso

Aposentado, 72 anos, sem profissão definida, exerceu diversas funções, de pedreiro a motorista de ônibus, além de ter tido programas de rádio na década de 80. Natural de Marilândia, região de Apucarana, norte do Paraná. O pai, paulista, era violeiro e professor de viola na juventude, mas não ensinou música aos filhos, ao contrário, não deixava nem que pegassem na viola. Sorriso toca violão e frequenta a Canja de Viola há quase 20 anos.

3.6.5 Sorridente (da dupla Sorriso e Sorridente)



Figura 4 – Sorridente

Genro do Sorriso, 50 anos. Entre outras coisas foi pintor, garçon, frentista, servente, carregador e, atualmente, é vendedor autônomo de suspiros e doces caseiros. Natural de Alfredo Marcondes, região metropolitana na zona rural de Presidente Prudente, interior de São Paulo. Começou a cantar no ambiente familiar, por influência do irmão e tio. Sua experiência musical prática passou por apresentações ao vivo em muitas rádios e programas de calouros com um parceiro antigo que tinha, na juventude. Canta na dupla com o Sorriso há mais de 20 anos e freqüentam assiduamente a Canja de Viola.

3.6.6 Itararé



Figura 5 - Itararé

Este é o freqüentador da Canja mais antigo dos que foram entrevistados. Segundo ele, comparece nos encontros desde o início (há mais de 20 anos), com alguns intervalos de ausências mais ou menos prolongadas. É natural de Japira, interior do Paraná, próximo a Santo Antonio da Platina e Ibaiti, no chamado norte pioneiro. O pai tocava diversos instrumentos e presenteou o filho com alguns instrumentos de cordas dedilhadas. Itararé é muito experiente na vida profissional de músico. Desde muito novo já tocava e cantava em circos e rádios de cidades pequenas, viajando muitos quilômetros “em estrada de chão³⁰” para se apresentar, muitas vezes a pé. Foi também proprietário de um circo por alguns anos.

Toca cavaquinho, violão, viola caipira, guitarra, baixo e freqüenta a Canja sempre que está livre de seus compromissos artísticos, pois é bastante atuante em shows pela cidade e em outras cidades também. Ele é, na verdade, um multi-artista popular e animador infantil, pois é bastante requisitado também pelas suas habilidades como humorista e mágico, além de ser um ótimo contador de histórias fantasiosas sobre mistérios que aconteciam nas fazendas e no interior.

No período das entrevistas e observações em campo ele não tinha um parceiro para formar uma dupla estável, eles andavam variando com freqüência e ele manifestou descontentamento com esta situação. Trabalha atualmente também no setor de serviços gerais e manutenção, tem aproximadamente 70 anos (acabou não revelando a idade exata, provavelmente por esquecimento).

3.6.7 Pedrinho e Terezinha (formam uma dupla)



Figura 6 – Pedrinho e Terezinha

³⁰ Expressão popular, utilizada por ele, para estrada não pavimentada.

São casados há 35 anos, ele com 55 anos, ela com 48. Foi a música que os aproximou e foi fundamental na construção da identidade do casal: quando iniciaram o relacionamento, ele já cantava e tocava e ela, por ter se “apaixonado pelo toque do violão dele³¹”, começou a aprender a cantar, a ouvir música com mais atenção no rádio, até que se transformaram em dupla sertaneja.

Ela é zeladora, ele é serralheiro, ambos naturais de Curitiba. São amadores, fazem música só por gosto. Havia prática musical no ambiente familiar de Pedrinho: um tio que veio do interior para a capital e que tocava cavaquinho e violão, vindo a ter um programa de rádio que ficou no ar por 12 anos, chamado “Viajando pelo Sertão”. Frequentam a Canja de Viola assiduamente há quase quatro anos e dificilmente não comparecem.

3.7 ORGANIZAÇÃO DA ANÁLISE DOS DADOS

Tendo como eixo de reflexão a teoria social de aprendizagem de Wenger baseada nas comunidades de prática e a revisão de literatura desenvolvida no capítulo 1, os dados selecionados a partir do banco de dados serão apresentados e interpretados no capítulo que segue.

As categorias de análise foram geradas pelas questões da pesquisa, apresentadas nos objetivos específicos, assim organizadas para o trabalho: a comunidade de prática foi tomada como unidade de análise, em que foram focalizadas as categorias: 1) identidades; 2) práticas; 3) contextos e processos de ensino e aprendizagem.

³¹ “Eu me apaixonei pelo toque do violão dele...”. Declaração de Terezinha gravada na entrevista realizada para a pesquisa.

4 CANJA DE VIOLA: UMA ANÁLISE DO CAMPO EMPÍRICO

A seguir, apresento o trabalho de descrição e interpretação dos dados obtidos, iluminado pela teoria das comunidades de prática e das reflexões trazidas da literatura.

A partir da caracterização da Canja de Viola como uma Comunidade de Prática Musical, que é a unidade de análise e seguindo uma organização proposta por Wenger (1998a) na obra em que apresenta a sua teoria, optei por uma delimitação de três categorias, presentes nas questões da pesquisa. A delimitação, porém, é apenas analítica, já que estas categorias são, em realidade, profundamente inter-relacionadas e “invadem-se” mutuamente por tênues “fronteiras”: 1. identidades; 2. práticas; 3. contextos e processos de ensino e aprendizagem (esta categoria foi separada em outro capítulo).

Retomando, portanto, conceitos-chave da teoria das comunidades de prática de Wenger, sem abrir mão da literatura pesquisada que, naturalmente, dialogou com esta teoria, vale recordar aqui, brevemente, que a noção central de comunidade em que esta análise se baseia, refere-se a configurações sociais nas quais nossas ações são valorizadas. É preciso lembrar, todavia, que nem toda comunidade é uma comunidade de prática, apesar de toda comunidade poder ser também definida pelas suas práticas sociais.

Segundo Wenger³², para que uma comunidade possa ser caracterizada como comunidade de prática, é necessário que apresente as três características fundamentais, descritas anteriormente:

- a) o domínio (que identifica a comunidade pelos interesses e competências que distinguem seus membros de outras pessoas e comunidades);
- b) a comunidade em si (que a partir do interesse comum faz os membros engajarem-se em atividades, discussões, ajuda mútua e compartilhamento de informações);
- c) a prática (em que se desenvolve o repertório compartilhado de recursos, experiências, histórias, ferramentas, numa interação sustentada ao longo do tempo, caracterizando um processo de aprendizagem).

³² Disponível em: <www.ewenger.com/theory>. Acesso em: 30/10/2007.

A definição de comunidade de prática tem, portanto, forte relação com questões das identidades, no que diz respeito aos caminhos que criam histórias pessoais para nós nas diversas comunidades de que fazemos parte ao experimentar a vida e o mundo. Essas experiências, por sua vez, nos fazem construir e estar sempre negociando significados, ou seja, aprendendo (RUSSELL, 2002). Com este modo de olhar para o objeto desta pesquisa, fica claro o quanto os temas prática, identidade e aprendizagem estão profundamente ligados nas comunidades de prática, como demonstrou Wenger (1998a; 1998b).

4.1 CANJA DE VIOLA: A COMUNIDADE DE PRÁTICA E SEUS CONTEXTOS

É importante descrever um pouco mais a fundo alguns dos contextos que dão forma e identidade à Canja de Viola como uma comunidade de prática musical: o seu 'lugar' na cidade, o perfil dos músicos e público, ensaios, instrumentos, identificações, costumes, comportamentos, ambiente social, etc.

A partir da observação em campo e de um diálogo estabelecido com um relatório de campo de outro pesquisador, o antropólogo Allan Oliveira, que também observou a Canja em 2006, acredito poder construir uma descrição satisfatória para uma melhor compreensão e análise dos dados aqui apresentados.

4.1.1 A cidade “por fora” da Canja

Conheço a Canja de Viola desde os anos 90³³, mas, confesso que apenas passava em frente ao local do evento de vez em quando e, mesmo achando-o interessante, nunca entrava para ver como era. Muitos de meus colegas (músicos, professores, produtores artísticos) e amigos nunca ouviram falar da Canja. Uns poucos até sabem que o encontro existe, mas raríssimos chegaram a ir até lá com a intenção de conhecer essa prática social movida pela música sertaneja. Faço agora esta observação porque Allan de Oliveira, em entrevista concedida em 2008,

³³ Antes de esboçar o projeto desta pesquisa, em 2005, eu já havia produzido um relatório de observação de uma tarde na Canja de Viola para a disciplina Música e Sociedade, ministrada pela Prof^a. Dra. Jusamara Souza, num curso de Especialização em Educação Musical na Escoa de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). A experiência foi tão frutífera que, um ano mais tarde, transformou-se em meu projeto de mestrado.

disponível no *website* Overmundo³⁴ confirma minha impressão já antiga de que, para as pessoas em geral, a Canja é praticamente invisível, sendo uma das “práticas culturais com as quais convivemos e não percebemos sua existência. O Canja de Viola está há 20 anos no centro de Curitiba e muitas, muitas pessoas, já me revelaram nunca ter notado”. (OLIVEIRA, 2008, mimeo).

4.1.2 Do lado de fora da Canja

Quando se vai chegando, nos inícios de tarde de domingo, à Canja de Viola, no centro de Curitiba³⁵, já se pode ouvir sons misturados de violas e vozes. Chegando mais perto da porta de entrada, violeiros em duplas e mesmo sozinhos ensaiam do lado de fora para suas apresentações no palco naquela tarde. Ali mesmo, sempre paro para observar e conversar com alguns deles.

Nesse ambiente de pré-apresentação, é possível observar que o instrumento mais utilizado por eles é o violão de cordas de aço, e não a viola caipira, que somente alguns deles possuem. Alguns falam em querer comprar uma viola, mas que ainda não puderam. O violão, então, acaba comandando as execuções musicais das duplas. Oliveira (2008) observa que, apesar de serem utilizados mais violões que violas na Canja, muitos são tocados tecnicamente como se fossem violas. Um outro dado curioso e importante é que, para a maioria dos músicos com quem tive algum contato, não é feita a distinção entre o violonista e o violeiro. Para eles, no contexto da comunidade, todo mundo que toca violão ou viola é violeiro, e muitas vezes o violão é chamado, carinhosamente, de viola.

Ainda ali fora também se nota, nos ensaios, que duplas se formam instantaneamente para apresentarem-se em seguida. Num processo de experimentação entre eles durante algumas semanas, às vezes algumas duplas se estabilizam e se assumem como dupla fixa, como observa também Oliveira (2008). Uma das queixas dos entrevistados, constatada nos contatos realizados durante a

³⁴ Entrevista concedida por Allan Oliveira a Rogério Viana, em Curitiba. **Entrevistas sobre o vídeo Curitiba ao Som da Viola.** Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevistas-sobre-o-video-curitiba-ao-som-da-viola>>. Acesso em: 20/8/2008.

³⁵ Coleta de dados realizada de maio de 2007 a março de 2008. Até junho de 2007 a Canja estava sendo realizada no TUC, que entrou em reformas. A partir daí, o evento realizou-se em lugares diferentes durante algumas semanas, até estabilizar-se na sociedade Treze de Maio, no centro de Curitiba. Esta mudança temporária provocou um esvaziamento no evento, que só no início de 2008 começou a ser recuperado. Em julho, o TUC foi reinaugurado e a Canja pôde “voltar para casa”.

pesquisa de campo, é de que, hoje em dia, está cada vez mais difícil “formar uma dupla”.

4.1.3 Participantes – músicos e público

A participação de grande parte desses músicos que ficam costumeiramente se aquecendo antes de entrar no palco é assídua na Canja de Viola. Alguns deles participam do evento há mais de 15 anos. Essa assiduidade tem muita relação com as amizades que eles têm ali, pela oportunidade de encontro, conversa, troca de idéias musicais, parcerias e aprendizado com os mais experientes. Para alguns é a sua maior diversão. O que une o grupo é o interesse e gosto pela música sertaneja, pelas violas, violões, sanfonas, cantorias típicas do meio rural que evocam as suas infâncias ou ainda aquelas canções que já são urbanas, mas ainda ecoam melodias e os modos de cantar característicos da sonoridade sertaneja brasileira, em hibridações musicais diversas.

... na música sertaneja se articulam elementos híbridos, procedentes da indústria musical transnacional com estilos de performance tradicionais. No entanto, enquanto os ritmos e arranjos se atualizam o estilo vocal e caráter épico narrativo das letras permanece. (ULHÔA, 1999, p. 47).

Pude verificar também que muitos dos freqüentadores do evento não são naturais de Curitiba, e sim de pessoas vindas do interior do Paraná e também de outros estados como Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Goiás, Minas Gerais e Bahia, por exemplo. Na capital paranaense identificaram-se com o contexto da Canja de Viola, podendo assim ficar um pouco “mais perto”, de certa forma, do seu lugar de origem e de suas memórias significativas; de identidades construídas com a presença forte da música sertaneja em suas vidas; de tradições às quais têm apego e, ainda desfrutar do ambiente caloroso e familiar gerado por eles próprios no espaço da Canja.

Os poucos jovens que freqüentam o evento são, na maioria, familiares dos violeiros; há também outros, poucos, que sobem ao palco, mas a faixa etária predominante gira em torno dos quarenta e cinco a setenta e cinco anos.

São pessoas simples e de poucas posses: a maioria tem acesso ao evento via transporte coletivo. Uma pequena minoria deles são músicos profissionais e

fazem shows em rodeios, restaurantes, bares e festas dentro e fora de Curitiba, sendo, conseqüentemente, menos assíduos na freqüência ao evento:

O Canja é, essencialmente, um evento de reprodução, ou seja, cantam-se covers. Há, obviamente, espaço para a apresentação de repertório próprio, o que, de fato, ocorre de vez em quando. Porém, geralmente, quando uma dupla começa a veicular um repertório próprio, a tendência é deixar de se apresentar no Canja com regularidade. Se pensarmos numa hierarquia do campo da música caipira em Curitiba, o Canja ocupa o nível inicial, o local onde pessoas e duplas iniciantes, não-profissionais, se apresentam. À medida que vão se profissionalizando, passam a usar outros espaços do campo. (OLIVEIRA, 2008, mimeo).

Um caso de freqüentador relativamente assíduo, que participa da Canja praticamente desde o seu início, mas que foge um pouquinho a essa regra descrita por Oliveira é o Itararé, hoje um senhor de terceira idade que já teve uma intensa atividade profissional como músico, fazendo muitos shows, compondo e gravando. Ele possui, portanto, uma vasta experiência profissional e integra a comunidade da Canja, sendo apontado como referência para os outros freqüentadores pela sua propriedade no domínio da música sertaneja: “É, eu venho todo domingo, que eu moro pertinho mesmo aí... (risos) Quando a gente não sai pra fora a gente vem, quando não vai fazer algum showzinho pra fora aí, a gente vem!”. (ITARARÉ).

Muitos dos participantes são trabalhadores sem especialização, que exerceram diversas funções durante a vida, por vezes ao mesmo tempo, como: ajudante geral, metalúrgico, serviços gerais, vendedor ambulante, pedreiro, frentista de posto, pintor, carregador, etc. Alguns têm profissões mais estáveis como os ofícios de serralheiro ou de cabeleireiro ou, ainda, são pequenos comerciantes. São profissões que normalmente não exigem uma formação escolar específica.

4.1.4 Costumes e comportamento

Os modos de falar dessa população variam, principalmente o sotaque, dadas as diferentes origens das pessoas que vieram de cidades do interior do Paraná e também de outros estados brasileiros. O que há em comum é o falar simples, tradicional e cordato, sem gírias, mas, em geral, regionalizado, às vezes, ainda, com resquícios de expressões da roça em alguns que viveram em fazendas e redondezas na infância ou juventude.

O cavalheirismo com as mulheres é geral, com muita gentileza para com elas. O respeito pelos freqüentadores mais antigos e mais idosos também é digno

de destaque. É como se os idosos tivessem mais poder para tomar decisões por todos eles.

Em geral, o vestuário dos músicos e do público, apesar de terem suas diferenças em alguns casos em que as duplas preferem ter uma espécie de figurino, não seguem a moda e sugerem a simplicidade respeitosa típica das cidades pequenas. Com raras exceções, ninguém é muito “espaçoso”, ou seja, ninguém parece gostar de chamar a atenção sobre si ou de não se importar com o que os outros irão pensar de suas roupas e comportamento corporal que, por consequência, é recatado e gentil, com raríssimas exceções.

Uma das coisas que os freqüentadores da Canja de Viola mais prezam são boas tradições e o respeito aos pais, que ensinam aos filhos o comportamento sempre respeitoso com todos.

Toda esta descrição de comportamento, no entanto, vale para o ambiente entre as pessoas que freqüentam a Canja no entorno do palco: há uma permissão, já costumeira e avalizada por todos, para brincadeiras e piadas em relação aos participantes que se apresentam, sempre feitas pelo apresentador. Essas brincadeiras em geral têm um humor áspero, fazendo chacota com alguma característica do indivíduo que está se apresentando ou que é bem conhecido por ali. Por exemplo, são ditas coisas semelhantes a “feio desse como você é, até cobra foge de você, imagine mulher!”, ou “olha, rapaz, com essa voz de taquara rachada aí você não faz nem a megera da minha sogra querer te escutar”³⁶, e assim por diante.

4.2 IDENTIDADES: EIXOS DE VÍNCULO À COMUNIDADE

“- E a música mais bonita é a música caipira, não é? A mais bonita...!”
(TEREZINHA)

Sawaia (1999), dialogando com as ciências sociais em artigo direcionado a estudiosos da psicologia social comunitária, apela para que se considere, ao mesmo tempo, identidade como permanência e transformação, tratando-os como par dialético, para não incorrerem em falhas de análise ou realizarmos práticas equivocadas e estanques. A autora conclui o estudo dizendo:

³⁶ Informação proveniente da observação em campo. No texto indiquei somente o contexto das brincadeiras, com frases fictícias, apenas semelhantes ao tipo de brincadeira realizada.

A estética da existência deve ser regulada pelo princípio de comunidade, que define uma ética através de bons encontros, que se alimenta da diversidade, sem temer o estranho, pois é ligar-se ao outro sem o despotismo do mesmo, caracterizada pela mutualidade em vez de poder desigual, como arte de dar e receber prazer. (SAWAIA, 199, p. 24).

Considerarei importante trazer para a análise também este conceito, que envolve a idéia de estética da existência, por serem muito ligadas a estéticas as identidades dos entrevistados e dos participantes da Canja de Viola, de um modo geral. Uma existência ligada à ruralidade, como já vimos, mas plena de estética pela música em si e pela própria poesia de exercer essa identidade 'sertaneja' em Curitiba, uma cidade que parece não se identificar com essa ruralidade possível para uma metrópole.

Wenger (1998a) destaca ainda que a identidade da comunidade de prática é definida pelo domínio compartilhado de interesses. No caso do objeto em análise, portanto, a prática musical no domínio da música sertaneja define a identidade deste grupo.

A seguir, apresento, através de trechos das entrevistas realizadas aspectos significativos relativos às identidades dos participantes. Achei fundamental descrever a construção de suas identidades socioculturais antes de pertencerem à Canja, que, afinal, tem sua identidade também definida pelas histórias dos participantes.

4.2.1 Cultivando música sertaneja na metrópole: identificação com a ruralidade

As falas a seguir revelam e enfatizam a importância da Canja de Viola como espaço necessário ao exercício de identidades sociomusicais dos que a freqüentam, público e músicos:

Eu acho muito bom... é uma coisa que incentiva tanto a música..., aqui dentro de Curitiba, a música sertaneja que é tão pouco... tão pouco, digamos assim, incentivada... digamos assim, nos grandes centros, tão pouco incentivada, mas, com esse espaço que já acontece há mais de vinte anos, (...) digamos aquele incentivo de sempre estar buscando a música sertaneja, sempre estar lembrando, sempre trazendo à tona as raízes nossas, que é a raiz do sertanejo, da roça, que é aquilo que vem de herança mesmo. (EDSON).

É, a Canja de Viola é uma opção que a gente tem... a gente aqui de Curitiba tem essa opção da seguinte maneira: como existem poucos lugares pra divulgar a música sertaneja, a música regional, então a Canja de Viola, como é um procedimento de mais de 20 anos, e onde se reúne tudo quanto é tipo de música e cantores, então é uma opção que a gente tem. (PEDRINHO).

E revelam também um certo sentimento de responsabilidade para com a continuidade desta prática, rica em valores para eles:

Pois olha... essa Canja de Viola... sabe o que aconteceu? Eu vim do norte do Paraná, em 76 eu cheguei aqui em Curitiba. E daí a gente andava cantando por aí e aquele que morreu, o Siqueira, tava num festival lá em Mandirituba. Daí eu fiquei conhecendo ele, e naquela época ele apresentava a Canja de Viola... foi em 84.... por aí. (...) É, bem no começo da Canja, quando começou. Daí ele convidou pra eu vir, pra participar da Canja de Viola e eu já morava aqui no centro. Onde eu morava já era perto do local onde era a Canja! E daí, naquele tempo, a gente foi lá, cantou, e fizemos amizade... e estamos até hoje batendo aí! Foi morrendo um, morria outro, e morria... e nós não paramos com o barco! (ITARARÉ).

4.2.2 Os bons encontros: a comunidade

As entrevistas, de um modo geral, reforçam a idéia da comunidade como sendo um espaço de bons encontros (SAWAIA, 1999) e que fornece abrigo às identidades musicais, ligadas a uma ruralidade (pertencimento), através do repertório compartilhado de experiências, conforme indicam Wenger (1998a) e Russell (2002; 2006). Neste sentido alguns participantes declaram: “E gosto, e venho! E venho porque gosto mesmo! Não venho por dinheiro, não venho por nada... (...) Encontrar os amigos, os outros violeiros... Eu já cansei de a gente não poder cantar e vim participar sempre... (SORRISO).

Participo porque é onde se encontra os amigos, a gente que sente saudade lá do interior, a gente que já também vem da lavoura, então, a gente precisa da raiz, a gente que trabalhava nos lados e escutava nas emissoras, a programação que tocava sertanejo, que tinham muita audiência na época de criança ainda... Então, a Canja da Viola é onde eu achei o melhor lugar assim, pra se encontrar os amigos violeiros, aqueles que cantam os repentes, outros fazem a sua trova, então, eu achei muito importante e aí comecei a freqüentar, e já vai pra mais de cinco anos que a gente já tá freqüentando a Canja da Viola... (RIVAMAR).

A Canja de Viola pra mim, na verdade, começou como um encontro de amigos. Eu fui trazido na Canja de Viola por uma amiga que cantava. E aconteceu também que eu tocava violão e cantava em casa... por influencia dos meus avós e acabei gostando... isso há sete, oito anos atrás. (...) Daí, nessa época eu acabei gostando do espaço e tô até hoje! Sempre que eu posso eu venho, to junto aí com o pessoal... virou, na verdade, uma grande amizade com o pessoal... o Gaúcho e todo mundo que participa do projeto aí... (EDSON).

A comunidade constrói identidades, as identidades unem a comunidade. A expressão “a nossa família sertaneja” é repetida pelo apresentador da Canja muitas vezes em todos os encontros. Acredito que, com esse gesto, eleito entre outros como representativo de sua conduta, ele acabe sendo uma espécie de catalisador,

um dos elementos que auxilia na manutenção da *sensação de comunidade*, destacada por Wenger (1998a) como fundamental para a eficiência de uma comunidade de prática.

4.2.3 O público: integrante da comunidade

Esta primeira declaração faz parte da história de vida do entrevistado e refere-se a uma experiência ocorrida na sua juventude, antes de existir a Canja de Viola. Mostra o importante papel de um público participativo, fundamental no processo de consolidação das escolhas musicais do sujeito, além de motivadora para a continuidade da prática que definirá, posteriormente, sua identidade como músico:

É porque nós começamos cantar uma música, aí naquela música as duas vozes deu certo. Aí nós fomos treinando mais, aí o pessoal foi incentivando... 'Ah, é bom vocês cantar, é bom vocês treinar, vocês cantam bem, tem voz boa...' (SORRIDENTE).

Na Canja de Viola, o público também integra a comunidade musical, tecendo comentários e críticas diretamente aos músicos e cantores que se apresentam, numa atitude curiosamente (ou coincidentemente) similar aos índios Ayoré do Chaco Boreal em suas reuniões musicais, como descreve Estival (2006).

É, tem espaço pra todo mundo... até pra pessoas ouvirem... tem ambientes aí que nós estamos tocando, como a Canja da Viola mesmo, (...) que tem espaço, tem auditório, isso é muito bom. E aí as pessoas vêm pra nos ouvir, tem uns que gostam, outros que não gostam do material, mas é como se diz... os gostos não são iguais, não é? (...) É um direito de todo mundo, chegar aqui e falar 'não gostei da sua música'... mas já tem dez que falam 'nossa, gostei demais!'... e é isso que nos ajuda na nossa área musical. (GÓES DA VIOLA).

Apesar de o evento ser aberto para quem quiser assistir, há um bom número de frequentadores assíduos como platéia, que acabou estreitando laços entre si e com os tocadores. Na visão de Wenger (1998a), este nível de participação é fundamental, como descrito no capítulo 1.

Frith (1996) diz que o próprio ato de ouvir é também uma *performance*, no sentido de ser uma experiência de sociabilidade e de construção de significados que o ouvinte faz para si mesmo ao escolher o que ouvir e como ouvir.

A minha opinião é que realmente.... é uma amizade que o povo tem, isso aí é uma diversão muito boa, que, você veja, tem gente que mora aí nessas vila e não tem uma diversão, não tem nada pra assistir lá, então, o que eles

fazem, eles vem assistir.... isso é tudo gente do norte, gente que gosta de música caipira, gauchesca, e eles vem na Canja. E tem por aí também diversos lugar aí que o povo canta. Mas o povo também já acostumou na Canja. Então, tamos aí, não é? Tá pra mais de vinte anos de Canja... (ITARARÉ).

4.2.4 Música, talento, dom: 'herança' familiar?

Como veremos adiante e por diversas vezes nas declarações dos entrevistados, a crença no dom da música ligado a uma herança familiar é unânime! Nesta parte estou mostrando a relação disto com a identidade; mais adiante e de modo mais aprofundado estará relacionado com a aprendizagem, somado à consciência da vocação, a vontade mesmo de perseguir uma ciência³⁷ da música aliada ao dom, como aparece na fala de Góes, abaixo. Podemos chamar este de o primeiro e mais relevante ponto em comum a todos os entrevistados, o que foi surpreendente para mim. Este é um forte dado cultural da nossa sociedade, que eu, particularmente, julgava ser apenas do senso comum, mas dos indivíduos que não são músicos. Como todos manifestaram a mesma crença e, por sua vez, aprenderam música informalmente e principalmente através do ouvido, como será ainda explicitado, acredito que esta crença tenha sido justamente um forte fator motivacional para a aprendizagem musical.

Bom, a música surgiu pra mim assim, de uma forma.. acho que, não sei se é por causa... não sei se é 'genético', falando, mas meu avô era violeiro. Papai, violeiro. Então, eu toco também, gosto muito, não sei se é 'genético', se é por questão de gosto, porque se fosse 'genético' mesmo, os irmãos todos tocavam! E só tem eu que toco, tem um que gosta muito, tem muita vontade, toca alguma coisa, mas... não procura se 'cientificar' bem da música assim, como se faz ela, como se toca, se executa no instrumento ... canta muito, o cara tem uma voz incrível... Então... eu toco por isso, gosto da música, como já disse a você, pra mim, setenta por cento sobre a minha vida é música! Sou movido! (risos) (GÓES DA VIOLA).

Ah, de berço. Meu pai era... nem sei contar o jeito que meu pai era numa viola! Num dá pra contar. (...) Vixe, eu tenho três irmãos ainda, lá no norte. Tudo na viola, radialista, canta no rádio, canta em festival... faz parar qualquer trânsito aqui nós na música... (risos) (SORRISO).

Sant'Anna (2000) descreve em seu trabalho a história da crença no dom, advinda da cultura caipira. Os violeiros, naquele contexto, seriam "verdadeiros ungidos pelo dom de fazer versos" (p. 189-190) e que teriam um certo privilégio de levar a vida com mais prazer do que os outros por poderem tocar viola, que pode ser

³⁷ Vale destacar que 'ciência', aqui, refere-se a algum tipo de ciência, no sentido de ter ciência das coisas e não necessariamente 'a' ciência de cientistas.

exemplificado a através de um trecho de letra de uma moda-de-viola, registrada no trabalho citado do autor:

Ai, a viola me acompanha
 Desde quinze anos de idade,
 Ela é minha companheira
 Nas minhas contrariedade.
 Faço moda alegre e triste,
 Conforme a oportunidade,
 Esse dom de fazê moda
 Não é quere e ter vontade,
 Tem muita gente que quer
 Mas não tem facilidade.
 É um dom que Deus me deu
 Pra desabafar saudade, ai, ai, ai.³⁸
 (*Ibid.*, p. 222).

Até para ensinar o dom é ainda confirmado:

Ensinar já é um outro dom, não é? Não é fácil você ensinar o que você ta aprendendo! Como que você vai ensinar? Pra você passar aquilo ali... porque ensinar... eu acho que é dom isso aí. Que nem: você tem um filho e fala: 'eu quero que você seja músico'. Acho que isso aí é dom, acho que é de Deus, acho, do cara ser músico. (RIVAMAR).

Uma diferenciação entre aprender por partitura e por ouvido... quem não tem dom pode até aprender, mas por partitura.

...ensinar... não tem quem ensine o outro a tocar... cê quer ver? Só tem assim, ó, aqui tá a partitura, vamos supor que isso aqui é a partitura da música. Se ele compreender... se eu compreender a partitura e ensinar partitura pra pessoa, e ele aprender, ele aprende. Agora, se eu não souber, que eu não sei partitura, eu toco por ouvido, então, daí ele não aprende... porque eu não sei. (...) Agora, pra pegar o dedo dele e... 'ó, cê põe o dedo nesta corda, depois põe na outra... não tem jeito, porque daí, eu falo pra ele 'agora faz do jeito que eu mandei' e ele: 'que jeito?'... não tem jeito mesmo de ensinar. Então tem que ter dom, saber tocar, a senhora quer ver? Se fazem uma posição que eu nunca vi, porque a música tem bastante coisas que a gente não sabe, então eu vejo a coisa lá, olho bem... 'ah, vou fazer aquilo lá!' É chegar em casa, faço do mesmo jeito! (...) Então já, o dom já puxa. (...) Já, já tentei ensinar, mas não tem jeito, os meus filhos tocam, ó, eu tenho dois filhos que tocam, três, uma filha e dois filhos. E eu não ensinei eles assim, ó, faça isso, faça aquilo... eles pegaram... e tocam por conta. Até um gravou CD... (SORRISO).

A paixão pela prática da música e do repertório sertanejo é o ponto inicial para estabelecer identidades musicais e a principal razão para integrar uma comunidade ligada a esse domínio. (WENGER, 1998a; RUSSELL, 2002). No exemplo abaixo, revela-se a forte influência familiar como mais um ponto em comum

³⁸ Trecho de "Padecimento", de autoria de Carreirinho.

entre os entrevistados, o que veremos ainda por diversas vezes nas falas a longo deste capítulo, relacionadas também à aprendizagem e à prática.

Eu, porque desde criança, eu sempre ouvia só música sertaneja... aí tinha um irmão meu que gostava de cantar com os colegas dele, e eu fui pegando a voz com ele, meu irmão foi me educando, aí comecei cantar. Eu era bem criança, uns sete, oito anos, nove anos, dez anos, menininho. Aí eu cantava com ele, aí ele parou de cantar, porque ele não gosta muito, e eu não, eu peguei e me apeguei mesmo, já cantei com meu tio, canto com Seu Gabriel (Sorriso) já há vinte anos... eu sou uma pessoa que gosto mesmo muito da música, então quer dizer que é por isso que eu canto. Canto por gostar mesmo... Amo a música. (SORRIDENTE).

4.2.5. Formação de identidades musicais

Russell (2002) conta que sua identidade como pessoa musical foi construída na infância, em um ambiente familiar em que todos, desde os avós e outros parentes tinham competências musicais, cantavam e/ou tocavam instrumentos muito bem sem nunca terem tido aulas de música. Como ela cresceu nesse ambiente e foi estimulada a cantar em conjunto com eles desde cedo no costume familiar de harmonizar as diferentes vozes em coral, ela absorveu o sistema tonal pela prática desde menina e reconheceu a sua família como uma comunidade de prática musical.

Nas falas que seguem vemos narrativas de experiências semelhantes à da pesquisadora canadense, que revelam também outros elementos formadores das identidades dos indivíduos, em que a ruralidade está presente em alguma medida.

Eu comecei por influencia do meu avô... sempre via ele e meu tio, que na verdade era genro dele, eles sempre tocavam baile lá em Mato Grosso. O meu avô, que sempre foi violeiro, gostou de viola, violão, também foi autodidata, aprendeu sozinho... meu tio, que era genro dele, tocava acordeão... os dois sempre animavam quando rolava festinha lá no sítio, sempre animavam, sempre eles... e através disso eu fui gostando, meus tios também tocam, meus irmãos também sabem, todos eles sabem um pouco do instrumento, gostam, cantam também... e através disso eu fui aprendendo. (...) (EDSON).

Interessante observar na história do Rivamar a sua origem mineira, de onde o pai trouxe as influências musicais e a aprendizagem familiar que ocorreu quando do contato com o universo da música gaúcha que, nessa negociação de significados (WENGER, 1998a) com fronteiras musicais, acabou incorporando a presença e som da 'gaita' à casa, numa integração com o violão vindo das Minas Gerais:

(...) sou natural de Minas Gerais, com seis anos de idade mudei pro interior do Paraná, que é o oeste do Paraná, morei em Mirante do Piquiri por mais

de 12 anos, e aí, como meu pai trabalhava de operário na profissão de carpintaria, que na época era muito importante no desbravamento do Estado do Paraná, meu pai foi pioneiro. Então ele fez muitas casas! Então a gente mudava: os patrões designavam ele pra mudar pra outras regiões e a gente ia acompanhando... mas sempre em casa tinha um violãozinho, que ele trouxe de herança dele, do passado. Então, ele nunca estudou música, sempre aprendeu de ouvido, e sempre tinha um acordeão, até hoje ainda tem um acordeão na casa dele, e de vez em quando ele abre a gaita lá, é, nós falamos gaita aqui, já acostumei no sudoeste com a gauchada...! Então ele sempre tem uma gaita em casa, e a gente pega o violão, ele pega a gaita e fazemos aquela rodinha de música! (RIVAMAR).

Já Pedrinho revela de forma diferente o papel da família, ligado ao rádio:

É... eu tenho a minha família, que já tem uma seqüência... Tem um tio meu que quando ele veio do interior ele já tocava cavaquinho. Daí com 16 anos veio aqui pra Curitiba, daí começou a freqüentar rádios, tocando violão, daí teve uma época que ele teve programa próprio, doze anos de programa na Rádio Marumby, quando a rádio era o meio de comunicação, ainda é, mas era o horário nobre, no domingo, sabe, na parte da manhã, às nove horas da manhã, e o nome do programa era Viajando pelo Sertão, programa dele. E durou mais ou menos doze anos o programa na rádio. Então ele era... como é que eu posso dizer, uma... uma (...). (PEDRINHO).

4.2.6 Preferências (identificações) musicais

Dentro do universo da música sertaneja, a que chamarei também de *domínio compartilhado* desta comunidade (WENGER, 1998a; 1998b; RUSSELL, 2002) existem muitos estilos, desenvolvidos desde os anos 30 (SANT'ANNA, 2000; ULHÔA, 1999) até hoje, que fazem parte das preferências musicais dos participantes da Canja. É digno de nota, mais uma vez, o respeito para com as diferenças estéticas. Em geral todos prestam atenção e aplaudem as apresentações, que são bem heterogêneas em qualidade e estilos. Abaixo diversas declarações dos entrevistados sobre preferências musicais que revelam dados importantes como a imensa diversidade, dentro do gênero sertanejo, presente no ambiente da Canja de Viola:

Bom, eu gosto muito do Roberto Carlos, que foi um cara que acompanhou a minha mocidade, a minha juventude... a gente que tocava por aí, eu tinha minha guitarra e tal, no meu tempo de rapazinho, tinha os conjuntos e a gente gostava muito de apresentação de Roberto Carlos! Na época, não é? Depois, aí veio os outros, Milionário e José Rico... os caras das antigas aí, que os caras são incríveis, não dá pra esquecer nunca mais eles! (GÓES DA VIOLA).

Dialogando novamente com Oliveira (2008), que também observou a Canja de Viola de uma perspectiva histórico-antropológica, fica claro na fala de Góes a

relação com a Jovem Guarda e seu gosto pelas duplas que sofreram a influência desta tendência musical nos anos 60 e 70:

O repertório apresentando no Canja denota muito de seu público e dos músicos que ali se apresentam. É um repertório formado pela música caipira veiculada a partir da segunda metade dos anos 50, com fortíssima influência da música mexicana (rancheiras e corridos), paraguaia (guarânicas e rasqueados), do bolero e da Jovem Guarda (os chamados batidões). Assim, gêneros considerados nobres dentro da música caipira, tais como modas-de-viola ou cururus, não são tão presentes na prática musical do Canja. Da mesma forma, duplas como Tonico e Tinoco, Zilo e Zalo, Zico e Zeca, Vieira e Vieirinha – formadas nos anos 40 e cuja prática centrava-se na moda-de-viola – não são as mais interpretadas no evento. Ali, são as duplas que emergiram entre 1955 e 1980 as mais tocadas pelos músicos: Tião Carreiro e Pardinho (...), Léo Canhoto e Robertinho (uma das duplas centrais na fusão da música caipira com a Jovem Guarda), Tibagi e Miltinho, Pedro Bento e Zé da Estrada (duplas muito importantes na fusão da música mexicana com a música caipira), Milionário e José Rico (anos 70) e Teodoro e Sampaio (anos 80) – estas duas últimas duplas sendo as mais tocadas no Canja. Este repertório, formado por rancheiras, boleros, guarânicas, batidões, é o dominante: nem a música caipira tida (em outros círculos) como mais ‘pura’ (como Tonico e Tinoco), nem a música caipira tida (nos mesmos círculos) como mais ‘impura’ (como a música ‘breganeja’ de Leandro e Leonardo ou de Bruno e Marrone) têm muito espaço no Canja. Há, claro, algumas duplas que tocam modas antigas dos anos 40 ou sucessos recentes de Chitãozinho e Xororó, mas estas são raras. (OLIVEIRA, 2008, mimeo).

Nas próximas falas é possível identificar um gosto musical um pouco mais aberto dentro do gênero, mas sempre são mencionadas os estilos representados pelas figuras centrais descritas por Oliveira na citação acima: “Tião Carreiro e Pardinho, Trio Parada Dura, Milionário e José Rico, Chitãozinho e Xororó, olha, geralmente essas duplas antigas, tudo eles eu gosto”. (SORRIDENTE).

Ah... caipira, dessas uma que nós canta aí. Eu gosto de música assim, ó: “O leiteiro ganancioso enganava a freguesia / misturava água no leite e para o povo vendia...” É errado... na música, o sem-vergonha queria ganhar dinheiro! ‘Ponhava’ água no leite... de Teodoro e Sampaio. Olha, Lourenço e Lourival é demais pra mim. E Tonico e Tinoco, que hoje só o Tinoco ta vivo e... gosto mais de dupla velha, antiga. Não sei por quê... (SORRISO).

Já para Edson, o entrevistado mais jovem do grupo, com menos de 30 anos, o gosto muda um pouco em relação às épocas em que as canções são lançadas e também às temáticas presentes nas letras, mais urbanas e atuais, por uma questão natural de identificação com as preferências da sua geração:

Ah, eu sou bem eclético: eu gosto desde o *rap*, *hip-hop*, Racionais, até Tonico e Tinoco, Eduardo Costa, Zezé di Camargo... o Eduardo Costa e Zezé di Camargo, Bruno e Marrone são os que eu mais curto, assim, os que eu mais ouço diariamente (...) mas, se for pra citar uma voz marcante mesmo é o Zezé di Camargo. Eu me espelho muito nele, tanto na voz - ele tem uma voz forte... eu gosto muito disso. E também João Paulo e Daniel... que é o que a gente curte bastante, meu parceiro também, aquele curte

demais... pra ele os melhores são João Paulo e Daniel. E a gente sempre gosta de cantar esse estilo da música deles. (EDSON).

Abarcando o já apresentado e acrescentando ainda mais uma abertura na amplitude das preferências musicais da Canja de Viola, voltamos ao diálogo com Oliveira, agora, a respeito da presença da estética gaúcha:

Este hibridismo também se faz notar numa outra fusão muito presente no Canja: a da música caipira com a música gaúcha. Aqui, o termo vanerão é central, indicando um tipo de dança, um gênero musical e sendo usado como nome genérico para baile popular (algo similar ao que ocorreu com o pagode e o forró). Curitiba e sua região metropolitana contam com uma grande população de descendentes de gaúchos e, conseqüentemente, de CTGs. Nestes, há muitas festas e reuniões que terminam em vanerões. Enfim, a música gaúcha constitui uma das mais importantes práticas musicais observáveis em Curitiba e em todo o estado do Paraná, prática esta que se mescla com outros tipos de música, entre elas a música caipira. Vale observar que sonoridades gaúchas estão inseridas também no trânsito musical que citei acima, que envolve não somente o Rio Grande do Sul, mas também a Argentina e, marcadamente, o Paraguai. (2008, mimeo).

Na fala que segue, aparece Pedrinho, um membro nuclear da comunidade da Canja com conhecimento aprofundado de muitos estilos. Ele fala com clareza e propriedade sobre os estilos de sua preferência, distingue os que aprecia, incluindo a forte influência da Jovem Guarda e menciona com admiração a música gaúcha, além dos tangos e boleros já citados. De acordo com Wenger (1998a), o grau de propriedade deste participante na *economia de significados* da comunidade é respeitável e o define como uma figura de destaque para o grupo. Não “à toa”, foi escolhido para iniciar e terminar o documentário *Curitiba ao Som da Viola*³⁹, sobre o circuito de música sertaneja nesta cidade:

Tem um cantor, que gravou umas músicas aí, que poucas pessoas conhecem, chamado Ismael Carlos, sabe... então, ele pega muito naquele ritmo que eu aprendi da Jovem Guarda, sabe, então é uma música bacana,... e Amilton Lelo que cantava também muito bolero, tango, sabe, então... a gente pegou mais pra aquele lado... Zé Mendes, gosto muito das músicas do Zé Mendes, gaúcho, e o Teixeira... e depois o sertanejo, que a gente aprendeu com aquelas músicas bem antigas (...).

(...) você veja, sempre gostei das músicas do Zé Mendes, e do Teixeira quase não...entende? Não valorizava muito, assim, não é valorizar, a gente não escutava música do Teixeira.

(...) essa música de Cristian e Ralf, eu escuto mas não canto... Zezé di Camargo já não pego... eu gosto de escutar, mas de cantar não. Esses dois menino, Chitãozinho e Xororó, tem músicas que eles caíram muito pro lado do... sabe... já é o caso do Roberto Carlos: da Montanha pra trás eu sei tudo porque era apegado naquele lado, da Montanha pra cá do Roberto Carlos já abandonei porque já mudou o estilo... igual o Chitãozinho e Xororó,

³⁹ CURITIBA AO SOM DA VIOLA: uma canja no circuito da música sertaneja em Curitiba. Direção Gustavo Portes. Curitiba, FCC: 2008. 1 DVD (32 min).

esqueceram a parte, a raiz, a música raiz e americanizou, sabe... daí eu parei... gosto de escutar, mas cantar não.

(...) É, que virou country, não é? Então o que é que acontece, você vai misturar um sertanejo, como é que você vai colocar, não tem como colocar! É bonito, eu to dizendo, é bonito, mas pra mim já não serviu, porque a gente aprendeu, não é, Itararé? A gente aprendeu aquelas músicas na batida da viola, mais simples, uma coisa mais simplificada...

(...) e Lourenço e Lourival, sou fã do Lourenço e Lourival... Sabe, eu caio um pouquinho pra aquele lado, não sei se você conhece, já ouviu falar, Os Filhos de Goiás, era um trio, sabe, o Trio Parada Dura meio que copiou o estilo dos Filhos de Goiás, entende, então hoje em dia você não vê uma dupla cantar como eles cantam, casando aquela voz, igual Irídio e Irineu faz, esse sistema de casar a voz, sabe, isso é uma arte, você tá num tom a pessoa chega e encosta ali e dá aquela dobradinha... hoje em dia... então a gente aprendeu muito a respeitar essas pessoas. (PEDRINHO).

Os modos de cantar foram percebidos na observação em campo como tendo o mais alto valor para todos os participantes da Canja, independente do estilo apreciado dentro do gênero, como descreve Ulhôa:

A música sertaneja surgiu em 1929, quando Cornélio Pires começou a gravar 'causos' e fragmentos de cantos tradicionais rurais da região cultural caipira. Na época conhecido como música caipira, hoje denominado música sertaneja, o gênero se caracteriza pelas letras com ênfase no cotidiano e maneira de cantar. Tradicionalmente a música sertaneja é interpretada por um duo, geralmente de tenores, com voz nasal e uso acentuado de um falsete típico, com alta impedância e tensão vocais mesmo nos agudos que alcança às vezes a extensão de soprano. O estilo vocal se manteve relativamente estável, desde suas primeiras gravações, enquanto a instrumentação, ritmos e contorno melódico gradualmente incorporaram elementos estilísticos de gêneros disseminados pela indústria musical. Estas modificações de roupagem e adaptações no conteúdo temático anteriormente rural e agora urbano consolidaram o estilo moderno da música sertaneja, que nos anos 80 se torna o primeiro gênero de massa produzido e consumido no Brasil. (1999, p. 48).

4.2.7 A identidade e as fronteiras da prática

A identidade ganha com a riqueza da prática, quando essa prática se transforma em ferramenta educativa para um outro domínio e, conseqüentemente, para outros indivíduos. Se lembrarmos da história de Rivamar, mineiro, criado no meio dos gaúchos que colonizavam o oeste paranaense, é possível pensar em uma provável predisposição sua a integrar fronteiras de identidade, como neste exemplo de generosidade com o *rap* (que pára ele, são trovas), um domínio geralmente alvo de preconceitos de músicos no campo da música popular:

Ah, eu... estilos eu gosto de um cateretê, uma guarânia bem tocada, um valseado, o xotes... eu gosto de tudo, sertanejo até o rap, às vezes, eu fico

escutando aquela trova dos meninos, eu falo assim: ‘pô, mas ó que legal!’ É uma cultura aquilo lá... Faz parte. Às vezes as pessoas até ignoram, que... acho que to saindo do nosso assunto... o pessoal ignora o rap, diz que o rap é uma apologia à droga, mas eu não vejo, porque tem os meninos lá da vila que inclusive às vezes vão apresentar lá nos domingos, fazem a festa deles e não dá nada, não dá briga, não dá violência, e, eu falo assim, porque nós, os violeiros, temos que ser o espelho deles, porque eles falam assim: Nós queremos ver como é que vocês fazem... Eles falam isso daí: nós queremos ver como é que vocês fazem no palco pra nós não fazer feio também. Isso quer dizer que eu to ensinando, sem saber... Eu to ensinando a eles o comportamento de palco... (RIVAMAR).

Segundo Wenger (1998a), o encontro de fronteiras de prática é desejável e produtivo; provoca movimento nas identidades, resultando em aprendizagem. Um dos tipos de troca entre fronteiras é o que ele chama de abertura de periferias: é o que Rivamar faz em seu espaço público de prática musical, a sua lanchonete, abrindo-a também para os *rappers* da vizinhança.

As comunidades de prática podem ligar-se com o resto do mundo ao fornecer experiências periféricas – da espécie que argumentei que os recém-chegados necessitam – às pessoas que não estão em uma trajetória de tornarem-se membros efetivamente. A idéia é oferecer-lhes várias formas de acesso casual, mas legítimo a uma prática sem submetê-los às exigências de adesão à comunidade. Este tipo de perifericidade pode incluir observação, mas também pode ir além da mera observação e envolver formas engajamento. A periferia de uma prática é, assim, uma região que não está plenamente dentro e nem plenamente fora, cercando a prática com um grau de permeabilidade ⁴⁰. (WENGER (1998a, p. 117, tradução nossa)

A Canja de Viola, como comunidade, apesar de aberta a quem queira freqüentá-la, é fechada no sentido das fronteiras musicais e, quando gera alguma abertura para *outsiders* praticantes de música permanece nos limites do gênero sertanejo. O gesto de Rivamar pareceu-me útil e importante como sugestão de interações possíveis para a Canja, a fim de abrir possibilidades e horizontes no sentido de aproveitar a experiência de membros que teriam boas contribuições a dar para praticantes em domínios musicais diferentes.

⁴⁰ “Communities of practice can connect with the rest of the world by providing peripheral experiences – of the kind I argued new-comers need – to people who are not on a trajectory to become full members. The idea is to offer them various forms of casual but legitimate access to a practice without subjecting them to the demands of full membership. This kind of peripherality can include observation, but it can also go beyond mere observation and involve actual forms of engagement. The periphery of a practice is thus a region that is neither fully inside nor fully outside, and surrounds the practice with a degree of permeability”. (WENGER (1998a, p. 117).

4.3 A PRÁTICA

- E como é que o senhor se sente quando toca?
- Eu sinto... (abrindo um sorriso largo) parece que tô indo pro céu!
(GÓES DA VIOLA)

O conceito de prática conota o fazer, mas não só o fazer em si e por si mesmo. Fazer, num contexto histórico e social que dá estrutura e significação ao que fazemos. Neste sentido, a prática é sempre prática social.⁴¹ (WENGER, 1998a, p. 47, tradução nossa).

Assim como em relação às identidades, as práticas também têm história. Os entrevistados, de um modo geral, sempre falavam de alguma história no seu passado para contar como chegaram ao que são hoje em suas práticas na Canja de Viola. Portanto, continuo nesta parte trazendo informações neste sentido para poder dialogar com a situação atual que está sendo analisada.

4.3.1 Histórias de práticas construtoras de identidade no domínio

Nós trabalhava na mesma firma, (...) fábrica de jogos de brinquedo, então nós era pintor, eu trabalhava pintando e ele trabalhava lá dentro, então nós cantava, cantava na firma, cantava em casa, e já tinha os aparelhos, ia nos aniversários, ia no rádio, tudo quanto é rádio que você imaginar, Universo... e tudo que é rádio que tinha aí em Curitiba nós ia, onde tinha calouros nós ia também, nos calouros... (SORRIDENTE).

O papel do rádio na história do século XX como grande coadjuvante na formação das identidades musicais no Brasil, foi mesmo importante para o contexto observado. Os freqüentadores mais velhos da Canja de Viola citaram o rádio de uma maneira geral como personagem sempre presente no cotidiano e ligado aos seus interesses em práticas musicais, muito mais do que a presença de um toca-discos ou gravador, pelo perfil social (tanto culturalmente como também economicamente) de suas histórias.

Além do rádio, Ulhôa destaca também a importância do circo como um espaço bem definido de *performance* para a música sertaneja, inclusive para os semi-profissionais em início de carreira, como sendo uma espécie de vitrine para o mercado da época:

⁴¹ "The concept of practice connotes doing, but not just doing in and of itself. It is doing in a historical and social context that gives structure and meaning to what we do. In this sense, practice is always social practice". (WENGER, 1998a, p. 47).

Outra rota de migração que influenciou muito a trajetória da música sertaneja foi o circuito dos circos, que faziam temporadas por todo o interior da zona caipira, adentrando-se pelo Paraguai, e absorvendo em seu repertório músicos, instrumentos e a música paraguaia (a harpa, a polca paraguaia e a guarânia). O circo era um dos locais privilegiados para a performance da música caipira, pois sempre abria espaço para a apresentação de artistas locais nos seus espetáculos; muitos artistas de música sertaneja começaram suas carreiras se apresentando nos circos itinerantes. Outros espaços para performance eram a abertura de shows de outras duplas e a apresentação ao vivo em rádios AM, até que surgisse a possibilidade de profissionalização com a gravação em disco. (1999, p. 48).

Itararé, sem dúvida o freqüentador da Canja de Viola com maior experiência na vida artística, conta passagens de sua história com os circos, o que, se lembrarmos bem de seu perfil, acaba por nos contar como ele acabou se tornando, além de músico, humorista e mágico, habilidades pelas quais ele é requisitado até hoje para shows. Por um bom período de sua vida ele esteve mergulhado em um ambiente cultural circense que muito provavelmente lhe proporcionou também esse aprendizado.

Eu já fiz show em circo, tinha circo, hoje em dia não tem circo mais... eu fiz show em circo de fazer três, quatro sessões! Não cabia, não cabia... então vinha artista de São Paulo, chegava no circo e fazia aquelas roda de violeiro, a gente cantava as próprias músicas deles! Eles ficavam contentes com a gente. 'Ô, ce ta cantando música minha...' e cantava bem certinho, como eles cantavam... (risos) E eu também tive circo, viajei quase o Brasil inteiro com o circo... depois foi acabando o circo, tem muito pouco, depois a gente veio pra cidade também... e na cidade já é mais diferente, já não tem circo... hoje em dia os circos tem muito pros interior... e era uma novidade: um circo chegava numa cidade e alegrava todo mundo, não é? (...) É, era bonito!! (ITARARÉ).

4.3.2 A prática como experiência de múltiplas significações

- Mas o senhor... já faz muito tempo que o senhor toca, está aí com setenta anos, então, porque o senhor continua praticando?
- Porque... sabe por que é? Porque na minha vida eu não conheço médico. Nem remédio. (SORRISO).

Segundo Wenger (1998a, p. 51), o conceito de prática é útil a uma parte específica da vida: as experiências de significação: “A prática é um processo da maior importância, pelo qual podemos experienciar o mundo e o nosso engajamento com ele como significativo.”⁴² (Tradução nossa).

⁴² “Practice is, first and foremost, a process by which we can experience the world and our engagement with it as meaningful”. (WENGER, 1998a, p. 51).

Como vimos acima, para Sorriso a prática significa, entre outras coisas, saúde. A seguir, alguns depoimentos sobre como é um privilégio poder tocar e cantar para afastar problemas do dia-a-dia, seja individualmente ou em uma *performance*, como uma espécie de recurso terapêutico pacificador do espírito.

Ah, que é que eu acho, na minha opinião, eu acho que não pode parar isso aí, porque tá na nossa cultura, eu acho que nós não podemos parar. Eu já escutei isso de violeiro mais antigo e continuo a falar: cantador não pára nunca, ele sempre pega a viola dele em casa, nas horas mais difíceis ele pega a viola e começa a tocar, daí ele esquece dos problemas do dia-a-dia e aí retoma de novo, daí começa o trabalho de novo, e daí ele, como se diz, aquelas coisas que vem do dia-a-dia, aí ele pega a viola pra matar a saudade... e é o que eu faço até hoje. (RIVAMAR).

Quando eu canto, aí sai a tristeza, as perturbações, nervoso..., então sai, na música sai, só fico pensando na música e sentindo a alegria, espiritualmente uma alegria bem boa, a alegria de cantar. (SORRIDENTE).

Itararé ainda acrescenta o ato de ouvir música (e o rádio aparece novamente como o canal para esta ação) como tendo o mesmo efeito para as pessoas:

Você sabe... a gente, todos nós, quase todo mundo teve um problema na vida... Às vezes a pessoa tá nervoso, ele liga um rádio assim... pronto! Escutou a música, sumiu tudo. Aquilo lá entrou por aqui, saiu por ali e acabou. Sumiu aquele nervoso. Que nem eu, às vezes eu fico nervoso com qualquer coisa, eu pego e afino a viola e dou uma tocada, ou pego um disco lá, às vezes meu ou de outro, e acabou! É um troço que alegra a gente, não é? Alegra! (ITARARÉ).

Góes chega a perder a noção do tempo quando está só e “agarra na viola”, ficando completamente absorvido pelo que está fazendo, apesar de sua declaração não ser muito clara sobre as metas que ele se impõe ao tocar. De qualquer modo, não há dúvida sobre quão significativa é a sua prática:

Às vezes eu pego na minha viola e falo... ah, vou tocar um pouquinho, e quando eu vejo ta escurecendo, e eu falo: “nossa! Cadê o domingo, cadê o sábado, cadê o dia... cadê a noite...” Todo mundo vai dormir e eu fico tocando minha viola...todo mundo ta dormindo e só eu com a minha viola... e parece que eu nem quero parar, de tanto que eu gosto da viola, e quando dá da meia-noite pra frente, ela parece um sino... e a gente não tem vontade de parar... só pára porque a lei exige, mas assim mesmo eu passo das três horas... (GÓES DA VIOLA).

Edson tem experiência semelhante e fica tão tomado pela música quando toca, que não faz diferença estar só, acompanhado ou no palco:

Ah... parece que eu to em outro mundo... quando eu to tocando, eu to cantando, eu me desligo totalmente... to em outro mundo... é outro... como que eu posso explicar... é... quando eu to cantando assim, seja eu sozinho, pego meu violão em casa, pra cantar, pra distrair, pra descontrair; ou de estar cantando com o pessoal, mas é... eu desligo, na verdade, eu saio de mim... eu me transformo na música. Eu sou a música naquela hora... eu

sinto a música. (...) Eu me desligo de tudo. Digamos assim... é eu, o violão e a música. (EDSON).

O depoimento a seguir é denso e rico em detalhes. O grau de consciência de Rivamar relativo às exigências da *performance* é digno de ser reproduzido por inteiro, por revelar muitos níveis de significação da sua prática em palco e também de uma concentração total no que está fazendo, com metas muito claras a serem atingidas e problemas que precisam ser solucionados para que tudo se realize perfeitamente:

Ah, eu sinto... eu acho assim, naquela hora que eu to cantando ali, eu tenho que fazer o máximo de mim pra poder agradar a platéia! Acho que naquela hora ali eu tenho que me desligar de tudo, meus afazeres, família, tudo, ali, aquela hora ali, sou eu com a platéia... eu me sinto assim no palco... eu não sinto ali que eu sou o Rivamar... eu sinto que sou o Rivamar, mas que eu tenho que fazer o máximo de mim pelo menos naqueles cinco minutos da musica... (...) E muito preocupado pra não errar a poesia da letra, por que o cantador, não é cantar, ele tem que mostrar ali a poesia, pra ele se preocupar com o que a platéia tá sentindo naquela hora, naquela poesia que ele tá fazendo... ele é um poeta ali naquela hora, poeta não, um intérprete, que tem que saber o que a platéia tá sentindo naquela hora ali... então minha preocupação é essa. (...) Quando você subiu no palco, as vezes a gente estranha o palco, e me preocupa muito também o retorno, eu quero saber se o meu companheiro... se ele tá me entendendo ali naquela hora... que naquela hora a gente tem que estar ligado na música, no companheiro e no instrumento... ao mesmo tempo. Porque a gente tem que fazer a vez da música, depois a vez da orquestra, que é o violão, e fico preocupado com o retorno, que às vezes tem lugar que não tem retorno suficiente, então... Na Canja da Viola isso não aconteceu, mas em outros lugares que nós apresentamos já... de não ter o retorno... é muito difícil isso aí, sabe? Agora quando você vai cantar, só, é diferente, porque você sabe que a orquestra vai fazer o tempo pra você cantar, não é? Agora você tocar e cantar no mesmo tempo, não é fácil. Até você familiarizar com isso... demora. Então... é mais ou menos isso daí que eu sinto. (...) A emoção acho que vem é depois.. Que aí você desliga e vê a platéia... 'pô, gostaram...' Aí você... (risos) se sente realizado... (RIVAMAR).

Diante desta exposição retomo aqui o conceito de fluxo (CSIKSZENTMIHALYI, 1999), que coincide com a descrição do processo vivido por Rivamar, Góes e Edson:

É o envolvimento pleno do fluxo, em vez da felicidade, que gera a excelência na vida. Quando estamos no fluxo, não estamos felizes, porque para experimentar a felicidade precisamos focalizar nossos estados interiores, e isso retiraria nossa atenção da tarefa que estamos realizando. Se um alpinista perder tempo se sentindo feliz enquanto executa um movimento difícil, ele pode cair da montanha. (...) Só depois de completar a tarefa é que temos tempo de olhar para trás e ver o que aconteceu, e então somos inundados com a gratidão pela excelência da experiência – desse modo, retrospectivamente, somos felizes. (1999, p. 39).

Sorridente quer também dar o seu melhor para o público, pelo valor simbólico da troca:

É, eu, na Canja da Viola, eu me sinto assim, que to cantando pro público... Quando eu tô cantando, tô apresentando eu procuro fazer o melhor possível com a voz, fazer tudo o que ela faz, fazer o melhor possível pra agradar o povo... Aí eu me sinto... sinto mesmo que tô fazendo um show! Eu tô me apresentando (...) pro povo! (SORRIDENTE).

(...) assim como Pedrinho, que dá muito valor para a música realizada “ao vivo”, em nome de um certo “sabor especial” para o artista e para o público, que não aconteceria de outro modo:

Olha, eu vou falar uma coisa: a gente já se acostumou, na realidade, a gente já se acostumou com as pessoas, mas sempre tem aquele ‘negocinho’, sabe, de você querer fazer o melhor! Não é, Itararé? Você quer cantar, e às vezes não acontece o melhor. (...) Porque é uma coisa ao vivo, por isso que o gosto de ser ao vivo chama... parece que tem mais atrativo... você não vai sair de dentro da tua casa pra ir numa rádio, num programa igual a gente vai no programa de rádio do Cide⁴³ (...), a gente vai lá pra ver as duplas. Porque eles vão lá, vão divulgar o CD. E tudo bem, toque a música do CD, mas porque no meio daquelas ali não tocar pelo menos uma ao vivo! (...) Vai errar? Vai errar. A gente vê que erra. Os profissionais erram. (...) Mas a gente não comenta, porque isso daí é bom. Porque você tá fazendo ao vivo... a pessoa não vai sair de dentro da casa dela pra ver você, pra ouvir um troço gravado... ela quer ver você cantar! (PEDRINHO).

4.3.3 Práticas criativas: processos e valores

“Todo artista que toca um violãozinho eu acho que ele tem pelo menos meia música pronta...” (PEDRINHO).

Segundo Maheirie (2003), a atividade musical é também uma objetivação da subjetividade. A partir das idéias de Sartre e Vygotsky⁴⁴, a autora propõe que o indivíduo, no gesto criador, coloca em ação as técnicas que domina para fazer música, seja criando ou interpretando, e organiza os elementos de uma forma em que a sua subjetividade fica impressa na obra, a qual é um produto também coletivo, por estar inserida no contexto histórico e social. Ou seja, a partir da realidade objetiva o criador ou *performer* a transforma com a sua subjetividade que também está inserida no coletivo.

Em relação à prática de composição musical, veio à tona outra experiência comum a quase todos os entrevistados: compor é, em primeiríssimo lugar, ter

⁴³ Referindo-se ao programa de rádio com transmissão ao vivo, o Pampa & Sertão, mencionado anteriormente.

⁴⁴ Este autor, estudado por Wenger, tem também uma teoria social da aprendizagem, já ‘clássica’, elaborada na primeira metade século XX. A teoria de Wenger está no *website* Learning Theories (www.learning-theories.com) ao lado da teoria de Vygotsky, sendo essas as duas teorias de referência neste campo ali apontadas.

competência para fazer uma letra (este dado vai aparecer novamente em outras falas, mais adiante). Foi mais uma informação inesperada para mim, que achava que música e letra tinham para eles valores muito próximos. No depoimento a seguir, vemos que a música está sempre a serviço da letra no gesto de compor.

Para Itararé, cantar a letra feita acaba definindo o ritmo e estilo musical mais conveniente a ela:

Bom, uma letra, uma letra, pra gente fazer – eu acho, na minha opinião, que eu já fiz bastante letras, já tenho gravado – eu acho que pra gente fazer uma letra é bem fácil. Coisa mais fácil: às vezes, duma paisagem, assim, qualquer coisa a gente já faz uma música, uma letra. O duro é por a melodia nela... a música nela. Mas a gente que já tem aquele dom, põe. (...) Eu escrevo a letra, depois ponho música na letra. Depois canto. Canto, pra pegar um vanerão, um queromano, um valseado, um cururu, uma moda de viola... Que muitos lugares que eu vou cantar, muitos pedem moda de viola! Moda de viola não é qualquer um... não é tudo eles que cantam moda de viola! É mais complicado... a moda de viola é mais complicado. Pra começar, é só a viola que repica. E tem que cantar de dois... é coisa linda mesmo, é bonito mesmo. (...) Ah, sim, sim, sim... eu, quando vou fazer uma letra, não é dizer que a gente é brabo, ruim... A gente, como lá em casa, tem que ser um lugar... tem que se concentrar... eu tenho em casa um escritório de música, sabe? Quando eu vou fazer uma letra fico só eu lá dentro. Pego uma garrafa de café e uns bolinhos... e fico lá. Então, vou escrevendo um pouco, tomo um cafezinho... e daí vou fazendo a letra. E quando eu vou por a música também, mesma coisa. Agora, depois que eu pus a música na letra, aí eu canto em qualquer lugar! Daí, quanto mais gente, pra mim, melhor. (risos). (ITARARÉ).

Já para Góes e Edson o processo é um pouco diferente. Eles são de gerações mais distantes (mais de 30 anos os separam cronologicamente) e o ato de compor ocorre de modo semelhante para os dois. Para Góes, às vezes, a letra “aparece pronta” como uma imagem mental bem definida; para Edson, Às vezes a composição “vem” como um todo:

É que a música, pra dizer a verdade, minha música, tem vezes que a gente se esforça pra fazer uma letra... e tem vezes que a música vem na mente... é... pela natureza, não sei como... representa que a gente tá vendo a letra, é só copiar! (...) A melodia eu deixo por conta da minha violinha de dez cordas... Ela ajuda na melodia, lógico! Aí é fácil demais... (GÓES DA VIOLA).

Ah, que nem essa música que eu compus, eu tenho outras composições, mas essa música que eu compus aí, que foi uma música pra gente fazer essa demo e tal, foi coisa rápida! Questão de dez minutos eu escrevi a música! Escrevi, coloquei notas e já tava tocando a música... questão de dez minutos... (...) veio como se fosse um... veio de repente. Inteirinha! Não precisei parar, pedir auxílio, nem pedir opinião, nada... veio inteirinha. Dez minutinhos já tava com ela escrita, feita, certinha, já colocadas as notas... Daí demorou três a quatro semanas, um mês quase, a gente entrou no estúdio e gravamos essa demo. Tem umas que é mais demorado, tem outras que... mas essa... foi rapidinho... dez minutos eu já tava com tudo pronto, arranjo... fiz arranjo pra ela, aí depois o Deni, que foi o cara que fez

a gravação lá no estúdio mudou um pouco o arranjo, ficou bem melhor, mas eu já tinha tudo pronto, já, foi rapidinho de fazer. (EDSON).

Nesses dois depoimentos acima, está implícita a crença no dom, mais uma vez. O que ocorre com eles é uma relação tão íntima e profunda com o domínio, a linguagem musical praticada cotidianamente, que as estruturas das canções já estão realmente prontas em suas mentes. Então, quando surge uma idéia, um tema, o ajuste nesta estrutura fica relativamente fácil e rápido, como costureiras que não precisam de moldes para cortar e montar peças de vestuário criadas por elas. A rigor, são idéias, temas, encaixados em estruturas muito conhecidas. Isso não tira o valor simbólico de suas criações para os próprios autores e para a comunidade: não as estamos julgando esteticamente aqui e nem abrindo outras discussões que não seriam pertinentes aqui.

As práticas criativas em composição e *performances* expressam valores através das escolhas de repertório (Russell, 2002; 2006), principalmente baseadas nas letras (assunto e estética).

Componho... (dirige-se ao parceiro) vamos fazer uma nossa? Qual é a música que quer que nós cantemos? (Sorridente responde de longe, 'Pode ser o Namoro esquisito') Foi criada em 85 esta música, quer ver? (começam a cantar direto, a capella, sem referencia de alturas para iniciar) 'O namoro de hoje em dia / é um namoro esquisito / o rapaz depois que casa / logo ele não quer nada / passa um ano de casado / já vem a separação / pode crer que ele não tem / consigo bom coração.// E esse jovem de hoje / escute o que eu vou dizer / nesta linda melodia / que eu peguei para escrever / não pense que o casamento / foi feito pra divorciar / porque o que Deus uniu / ninguém pode separar'. (SORRISO; SORRIDENTE).

Abaixo, deparo-me com uma questão de valor em relação ao trabalho produtivo (socialmente reconhecido como tal) *versus* a prática criativa em música. Percebi que, mesmo para muitos deles, há uma dificuldade de chamar a produção de música como trabalho, até mesmo por Itararé, que teve intensa atividade profissional com a música quando mais jovem: por que fazer uma letra e cantar significava negar o ato de trabalhar?

Eu, quando morava no interior que era engraçado: tinha dia que eu falava assim 'Bom, não vou trabalhar'. O sítio era nosso. E eu falava assim 'Amanhã não vou trabalhar, vou fazer uma letra e vou cantar' e eu ficava cantando o dia inteiro em casa... a gente era, como no ditado, era dono de si! (risos). (ITARARÉ).

Pedrinho, em sua prática criativa, busca um diferencial como marca registrada. Ele revela muita propriedade sobre o domínio em diversas falas e,

justamente por conhecer muito da música sertaneja, dá valor à uma busca estética com algo peculiar, capaz de defini-la:

...então eu tenho umas músicas... fora que o que acontece muito hoje em dia é o plágio das músicas no ritmo. Por que você... não existe quase.... é muito difícil. Quando sai uma música com um ritmo diferenciado, ele faz sucesso. Pode ver. Então o que é que acontece: às vezes a pessoa cai muito no plágio do ritmo. Quando não cai na música, na melodia, nas frases, cai no ritmo, então é o que acontece.... eu tenho umas músicas, meio diferenciado, o ritmo diferenciado, ela quase não gosta, diz 'ah, não me faz a cabeça', ela fala⁴⁵. (...) E até o Lero e Lerinho⁴⁶ eu vou dar umas pro Lero e Lerinho, e o Sorriso, acho, que se gravar, vou dar umas pra ele. (...) Eu tenho umas músicas meio... ela não gosta, eu quase não canto... de duplo sentido. (...) É sertanejo, mas um estilo meio... mais jovem, sabe? Por isso que eu não canto! (PEDRINHO).

4.3.4 Engajamento mútuo e prática compartilhada

Nos diferentes níveis de participação que ocorrem em relação à Canja de Viola, pude notar um engajamento no domínio em favor da continuidade das ações dessa comunidade de prática musical (RUSSELL, 2002). Mesmo aqueles que não podem ser tão assíduos, como Rivamar, explicita o quanto é importante que essa prática possa continuar acontecendo:

Ah, tem mais ou menos uns cinco anos, desde os tempos do finado Paquito, grande Paquito, que me incentivou bastante... eu já tava quase desanimando e ele falava 'Não, você não pode parar de vir! Cadê os violeiros?' É que outros violeiros que já tocaram comigo, a não ser meu companheiro agora, já outros tocaram comigo e eu nunca parei, porque eu nunca deixei cair a bandeira, sempre a bandeira em pé. E daí eu incentivo meus amigos, também até meu próprio companheiro, ele falou assim: 'Você me ajudou, cara, você sempre me ajuda naquela hora difícil assim... eu não sei, sozinho eu não sei quase nada, mas nós dois juntos fazemos bastante. (RIVAMAR).

(...) a música caipira, ela caiu uns tempos, sabe, ela caiu... então ela caiu e realmente, o povo, os que tocam e cantam não desanimou, sabe, continuou. Aí foi morrendo muita gente famoso e o povo não pararam, porque é um troço que traz muita alegria no mundo, não é? É aquela história: quem canta, seus males espanta! (risos). (ITARARÉ).

Sobre o compartilhamento e troca de experiências com vistas a um aperfeiçoamento da prática, os depoimentos abaixo falam por si.

⁴⁵ Referindo-se a Terezinha, sua esposa.

⁴⁶ Lero e Lerinho: dupla com muita atividade profissional, que frequenta a Canja de Viola e é uma espécie de "âncora" do programa Pampa & Sertão. Não chegaram a conceder entrevista por incompatibilidade de agendas.

Na comunidade, reconhecendo um não-profissionalismo, do tocar e cantar por gostar e ainda assim buscar uma melhora no desempenho musical e dar colaborações aos outros praticantes:

Só que nós somos conhecidos... Então o que a gente sabe, quem vai aprendendo, a gente mostra pro pessoal, às vezes tem dia que sai bom, tem dia que não sai muito legal mas tem dia que sai bom, dependendo do domingo, tem música que sai bom e tem música que a gente se bate um pouco, porque a gente não é profissional, nem nada, então... (SORRIDENTE).

Em casa, uma comunidade de prática com domínios diferentes em constante colaboração (fronteiras e trocas): “(...) os filhos vem, ficam encostados assim, na sala, escutando a gente cantar, daí tem esse mais novo que diz: “Mãe, vocês vão cantar essa hoje lá na Canja?” (TEREZINHA).

Porque nos temos cinco filhos. Três casados e dois solteiros que tão vivendo com a gente. E um dos solteiros que é esse um que tem o grupo de pagode. Então ele fica ali e quando ele vê alguma coisinha ele critica, ele fala. Porque ele é crítico, sabe? É danado. Então ele vem e critica, fala: ‘Ó, pai, não é assim, pai’. (PEDRINHO).

No interior das duplas, compartilhando problemas a serem solucionados no domínio:

Tem uma composição minha, sim, mas o meu forte é ajudar meu amigo, o Leonil, sempre ele me pede uma ajuda pra complementar músicas que ele compõe: ‘Me ajuda aqui a colocar’, aí ele vai fazendo e eu dando aquele retoque no final... (RIVAMAR).

4.3.5 O profissionalismo musical como meta da prática

Entre todos os entrevistados, destaco que especialmente Itararé parece ter consciência sobre o que é “ser profissional”, o que atribuo à sua vasta experiência, já descrita aqui. No período em que foi realizado o trabalho de campo, ele estava sem parceiro para formar uma dupla e, no momento da entrevista que me concedeu, tinha acabado de “negociar” uma possível dupla com um acordeonista de formação musical tradicionalista gaúcha. Confesso que fiquei curiosa para saber a característica sonora do hibridismo musical que iria nascer desse encontro, caso a dupla vingasse, já que Itararé, vindo do norte pioneiro do Paraná, tem formação musical ligada ao mundo caipira. Mas este é apenas um comentário para enriquecer a nossa visão sobre o contexto. Em seu depoimento, Itararé revela uma forte preocupação de que a dupla possa atingir uma postura realmente profissional para

atingir outros objetivos, indo ao encontro do que foi descrito por Wenger (1998a) sobre metas e outras significações para a prática:

Agora a gente tava fazendo sozinho... E agora eu tô com o Chiquinho do Acordeom aí. Então eu toco violão e ele toca acordeom. Então... A gente hoje, pra fazer uma dupla, não é fácil, a gente tem que se pegar firme. Que tem gente que, às vezes ele toca e canta, mas não quer gravar! É por esporte... Então, tem que pegar firme... (ITARARÉ).

Itararé ainda considera o acervo musical uma ferramenta para a prática musical visando a excelência profissional. Além da importância desse recurso, em seu depoimento a seguir estão contidas mensagens que tocam em valores, mas chamo a atenção, mais uma vez, para a importância dada às letras das músicas, sempre colocadas em um primeiro plano de atenção na prática musical para toda a comunidade:

Às vezes saía um disco lá, a gente já ia lá e já comprava. E não vendo. (...) E tem radialista que vai lá em casa e ele fala pra mim assim: 'Olha, eu vou passar tudo em CD esses discos teus e levo lá pra rádio, eu levo os discos e você fica com os CDs' eu digo: 'Não. Isso aí dura, só quando eu morrer é que vai ficar pros filhos'. (...) Às vezes a pessoa quer um disco, aí eu gravo numa fita ou mando gravar num CD e dou pra ele. Eu não empresto. É uma relíquia que a gente tem! Às vezes eu fico tempo sem cantar uma música, e eu vou cantar ela em tal lugar, e eu esqueci dum verso ou duma palavra, eu já ponho o disco lá no som e já acho na hora. É melhor, porque, tinha muita gente antigamente, que comprava aquele livrinho de música... tinha no bazar pra gente comprar. (...) Então, tinha tudo quanto era artista de São Paulo naquele livrinho. (...) Então eu tive observando uma ocasião, que tem gente que não sabe tocar, não sabe cantar, mas ele sabe quando a pessoa erra uma música. Ele sabe a letra. Então, muita gente comprava aqueles livrinhos e eu comprava e conferia com o disco. Porque tem palavra que tem no livro e não tem no disco. Então eu corrigia. Aí uma vez um professor falou pra mim assim: 'Escuta, a gente cantar alto... qual é o bom, cantar baixo ou alto?' Aí eu falei assim 'Não, o seguinte: você sabe qual é o problema do artista? Ele pode cantar bem baixo. O necessário do artista é cantar na letra. Na letra, na letra. Porque ele cantou na letra, tá em cima da... E se ele cantar fora, não adianta tocar bem o instrumento e cantar fora da letra.' E ele falou: 'É mesmo'. Daí esse professor achou que eu tava certo. (ITARARÉ).

Góes, agora que está aposentado, tem desejo de se profissionalizar e gravar as suas composições. Ele é muito dedicado, estuda o instrumento, tem bom desempenho, mas ainda não tem as noções básicas sobre um real profissionalismo na música. Ele frequenta a Canja de Viola há pouco tempo: quando concedeu a entrevista fazia apenas cinco semanas que estava indo (e continuou durante todo o período em que frequentei o evento), inclusive para poder aprender mais sobre a vida profissional de músico.

Rivamar já tem uma atividade semi-profissional com a música e sabe como é a profissionalização, mas prefere manter o seu pequeno comércio, a lanchonete,

em bom funcionamento como garantia de sobrevivência, assim como seu parceiro Leonil, que é caminhoneiro.

Ainda sobre a profissionalização, há quem pense o contrário: por que não gravar, mesmo sem almejar ser profissional, mas como meta da prática, de qualquer maneira?

E é que nem eu to falando: a gente é doméstico, não temos aquela pretensão de gravar, fazer show, que nós passamos da idade, eu acho que nós passamos dessa idade.(...) Até eu comentei isso daqui com o Itararé. Com o Itararé não, com o Itaúna. Daí ele falou: 'Ô, o negócio é o seguinte, eu gravei um CD', você viu o CD aí que Itaúna gravou. Bem gravado, com música própria, bem feitas, bonitas as músicas. E ele falou: 'Ô, eu gravei. Se eu conseguir vender, eu vou ter um retorno em dinheiro, se eu não conseguir, eu realizei um sonho meu, que eu vou deixar alguma coisa pra minha família'. Quer dizer, então ele me deu uma lição, de cima! Então mais tarde nós vamos gravar alguma coisinha sim! (PEDRINHO).

4.3.6 Canja de Viola: uma Comunidade de Prática Musical em Curitiba

Na Canja de Viola, a sensação de comunidade, sempre lembrada por Wenger (1998a) como importante para o bom andamento da prática, está em diversos níveis, desde o sentir-se “em casa”: “Em primeiro lugar, porque a gente gosta. Um lugar que a gente vem e se sente bem... passa o domingo e a gente nem vê passar a hora! E a gente vem porque gosta de cantar!” (TEREZINHA).

E o papel do apresentador como membro nuclear e integrador da comunidade:

Pra mim é mesma coisa que eu to em casa. Mesma coisa. E, esse apresentador aí ta batendo record na Canja da Viola. (...) O Gaúcho, o Gaúcho... outros apresentador não apresentava mais de seis meses... de ano pra trás. O Gaúcho já tá com... mais de quatro anos. Pois é, se a senhora ver bem o jeito do Gaúcho apresentar, é sensacional. Parece que ele nasceu pra aquilo. Então é igual a nós... e ele não é só apresentador, ele é animador. Não, porque quem canta não é apresentador. (...) Porque se a pessoa não é cantora, é só apresentador. Mas se ele é cantor também, e ele canta ali também, ele é animador. (...) Isso... Família sertaneja... e ele... é maravilhoso, ele sabe agradar o povo. (SORRISO)

A comunidade é tida como especial por oportunizar a prática não-profissional no domínio, ao contrário de outros espaços que exigem um grau mínimo de profissionalismo:

É, a gente pode se apresentar, o pessoal começa a conhecer a gente, o nome da dupla também, já vai pegando conhecimento,e a gente... é um lugar onde a gente pode passar uma tarde tranqüila aí conversando como pessoal e cantando... é muito bom. (...) É o divertimento do pessoal, das

duplas, porque eles vêm aí e cantam e se alegra uma tarde do final de semana, então tem aonde ir, tem um lugar pra ir cantar... (SORRIDENTE).

Olha, pra mim é uma maravilha (sorrisos). Queria dizer, é uma maravilha! Que é uma coisa que está nos ajudando plenamente! É um prazer, chegar os domingos, 'ah, vou pra Canja da Viola, vou tocar, vou'... Ah, é uma coisa boa. (GÓES DA VIOLA).

O próprio Wenger (1998a) destaca que diversas comunidades de prática que existem, às vezes há muito tempo, simplesmente ainda não sabem que a característica informal de suas práticas possa ter se tornado objeto de estudo e de uma teoria.

A seguir, visões dos próprios participantes sobre a Canja de Viola como uma comunidade de prática, apesar de não a chamarem (ainda?) assim: "(...) É pra todo mundo, pra quem tá aprendendo agora, pra quem já sabe, pra profissional, pra todo mundo." (TEREZINHA).

É, tem muitas duplas aí que vivem da música e então eles vem mesmo... eles vem conhecer também. (...) Só que eles é mais difícil deles virem aí, mas esses novos, amador que tá começando agora, então eles vem todo domingo. Aí, tem gente aqui da Canja da Viola que já gravou disco e tá fazendo sucesso por aí. E começou na Canja da Viola... (SORRIDENTE).

A Canja de Viola, como nós estávamos comentando, é o maior encontro da música sertaneja do sul do país aqui..., que é um super-*karaokê*... Quem tem um CD, divulga o CD; quem não tem CD, toca com *playback*, quem não tem *playback*, toca na madeira mesmo, no instrumento; quem não tem instrumento, alguém acompanha, não é? Sem aquela responsabilidade de ser profissional, ou não... então eu acho que é a escola da musica... que abrange todos os ritmos... acho que é a escola da música aqui no Paraná...

É, eu até comentei com o Allan, que cada município tinha que ter uma Canja de Viola... pra poder dar um espaço pra pessoa poder aprender a se comportar num palco, usar o microfone, usar uma postura mais adequada, aprender a perder a timidez, porque você perde a timidez, entende? Às vezes tem uma pessoa, com o dom, com aquele talento e não mostra aquele talento porque tem vergonha. E a Canja de viola é uma escola em que se aprende... (...) E como é ao vivo, e não tem como cortar e são pessoas que não são profissionais, são amadores, então se torna mais difícil... então a gente vê a pessoa cantando e tremendo, mas não deixa de cantar. Então eu acho que isso daqui, a Canja de Viola, foi o melhor segmento da música sertaneja, todo esse tempo... somos felizes que tenha surgido em Curitiba...

(...) E o público também, não é? Que você sabe, pra cantar pra público, num palco, mas tem uma diferença: você cantou bem, o público aplaude, cantou mais ou menos, o público aplaude, se não cantou, saiu... eles aplaudem do mesmo jeito. É tipo um incentivo, um quebra-gelo pra iniciar. Quem quer iniciar na vida de artista, seria o Canja de Viola o lugar pra vir. (PEDRINHO).

4.3.7 As constelações de práticas

A partir de sua história pessoal relacionada à prática musical, Itararé acha que há uma grande comunidade global dos artistas da música sertaneja:

Eu gosto de todos eles, são todos amigos... o artista, tudo que é tocador e cantador, todos são amigos. É um tipo duma corrente. Eu comparo isso aí, à mesma coisa de uma igreja, tem aquela corrente, sabe como é, tudo unido. E é bom assim. (...) Eu sou muito fã do Leléu, quando eu morei lá em São Paulo a gente conheceu toda essa turma, Leléu, Tião Carreiro e Pardinho, Tonico e Tinoco, toda essa turma aí a gente conheceu, proseava com eles, às vezes em circo a gente encontrava com eles, que estavam cantando também, então tinha aquela amizade... são um povo dado com todo mundo, e eles tem que ser assim porque eles precisam do povo, não é? Sem o povo eles não são nada... (risos) (ITARARÉ).

Em Curitiba há diversos espaços onde se pratica a música sertaneja. Participantes da Canja de Viola freqüentam também alguns desses lugares, formando uma rede de práticas construídas a partir de escolhas com que se identificam. Além disso, os indivíduos têm também suas próprias constelações com amigos e familiares, ilustrando o fenômeno descrito por Wenger e explorado por Russell (2002) no campo da música a partir de sua experiência como pesquisadora nas Ilhas Fiji, em que estudou o canto coral como prática social daquela população:

De acordo com Wenger, comunidades de prática existem como constelações ou agrupamentos, tendo em comum um compromisso mútuo, ações em conjunto e repertórios compartilhados de conhecimento e habilidades. Um indivíduo ou grupo podem ser membros de mais de uma comunidade de prática dentro de uma constelação de comunidades de prática. Por exemplo, as práticas, repertório e habilidades compartilhadas por rapazes num coro de rapazes podem ser semelhantes aos compartilhados por membros de um coro de meninas. Ambos os coros são parte de uma constelação maior de comunidades de prática musical que inclui qualquer grupo organizado que se reúne para realizar *performances* musicais, tais como coros adultos e orquestras amadoras ou profissionais. Em resumo, os rapazes e meninas são membros de uma comunidade global de práticas, uma comunidade que inclui qualquer grupo de músicos que acham a *performance* musical uma maneira significativa de experienciar o mundo, que compartilham recursos históricos e sociais numa iniciativa que é definida como valorosa, em que participação é reconhecida como competência, e através da qual são criadas as histórias pessoais de indivíduos em suas comunidades.⁴⁷ (2002, p. 3, tradução nossa).

⁴⁷ "According to Wenger, communities of practice exist as constellations, or clusters, having in common mutual engagement, joint enterprise and shared repertoires of knowledge and skills. An individual or group may be a member of more than one community of practice within a constellation of communities of practice. For example, the practices, repertoire and skills shared by boys in a boys' choir may be similar to those shared by members of a girls' choir. Both choirs are part of a larger constellation of communities of musical practice that includes any organized group that comes together to perform music, such as adult choirs, and amateur or professional orchestras. In short, the boys and girls are members of a global community of practice, a community that includes

Na seqüência, alguns depoimentos que mostram participações em outras comunidades de prática experienciadas por freqüentadores da Canja:

Então tem hora que você erra, não é? Quando é um programa gravado, você conserta, mas quando é ao vivo, como a gente participa do Canja de Viola e participa também do Pampa & Sertão (...) Então, quando é ao vivo, você sabe, errou... Não tem concerto. (PEDRINHO).

E nesse intervalo aí é capaz que nós tenha umas quarenta músicas ou mais, que a gente vai aprendendo aos poucos... Então com ele eu tenho um monte de músicas, com outro, se eu vou cantar com outro, às vezes eu canto com meu irmão, já tem outro tipo de música, se eu for cantar com meu tio já tem outro tipo de música, então, cada dupla tem uma porção de músicas. Eu aprendi já... vixe, eu tenho muita música já... se eu tenho umas 80, 100 músicas já aprendidas eu acho que tenho, já. Tem bastante. (SORRIDENTE).

Pedrinho revela na fala abaixo a existência de mais comunidades de prática, numa constelação, mas a sensação de anonimato, invisibilidade é presente, por conta de uma não-valorização social e política da música sertaneja praticada nesses lugares. A atenção da indústria do entretenimento está mais na direção de uma música tendendo para o estilo *country* e as práticas sociais com outras matrizes culturais, já mais antigas, não são sequer percebidas pelo poder público e por grande parte da população. Há políticas públicas para outras manifestações como o *rap*, o *rock*, a chamada MPB, grupos folclóricos que representam “etnias” dos imigrantes, a música erudita, manifestações diversas de cultura popular de outras regiões do país, etc. Fazendo uma livre interpretação diante de todo este processo de convivência com esta comunidade e das reflexões feitas para o trabalho, é como se Curitiba não se visse como uma cidade também sertaneja, tanto quanto ela é *rapper* (lembrando da lanchonete do Rivamar, mais um espaço de prática dessa constelação):

E a coisa é assim, por que? Porque os políticos, as pessoas que tem condições de valorizar não valorizam a parte cultural aqui, sabe? Existe, você sabe, você ta freqüentando os lugares aí, você sabe: Três Fazendas, existem dois encontros no Três Fazendas que é toda terça e sexta, mas e quem é que sabe que existem esses encontros lá? É difícil. (...) O Bar do Valdo, o Recanto da Viola, lá, do Bueno e Bueninho, tem o encontro dos violeiros, que é ali (...) perto do Bar do Valdo também, então eu acho que isso devia de ser divulgado mais. Então eu acho que é o poder da política, sabe? (PEDRINHO).

any group of musicians who find musical performance a meaningful way to experience the world, who share historical and social resources in an enterprise that is defined as having value, in which participation is recognized as competence, and through which the personal histories of individuals in their communities are created”. (Russell, 2002, p. 3).

O documentário etnográfico *Curitiba ao Som da Viola* mostra claramente essa constelação de comunidades de prática musical ao percorrer diversos pontos da cidade, indicados também a partir de participantes da Canja de Viola. O trabalho mostra o quanto esses espaços, onde acontecem encontros regulares em torno da música sertaneja, são ainda praticamente invisíveis para a cidade. Há ainda uma orquestra independente⁴⁸, formada por estudantes e pesquisadores de música sertaneja, que é um exemplo de comunidade de prática também com vistas a pesquisas musicais, sem vínculo com qualquer instituição.

Recorrendo a uma comparação e viajando no tempo a partir de reflexões de Sant'Anna (2000), que em sua obra fala de um contexto histórico do caipira, em outra época e em outro lugar, vejo algo em comum perpetuando-se nessa sensação de invisibilidade na metrópole, recolhendo grupos que não geram uma boa movimentação econômica a espaços mínimos. De qualquer modo, mesmo sendo mínimos, os espaços são ocupados e vividos plenamente pelos nossos praticantes de música sertaneja.

A atmosfera criada pelo sentido de identidade é grave e palpitante: acerca-se do sumário irremediável do nós-mesmos. Funda-se nesse momento de satisfação e bem-querência um clima de saber estético. Trazendo a poesia para um ato de presentificação, sua comunicabilidade enfeixa o círculo do viver o invivido. A ação estética é encontro de indivíduos livres, mesmo que ilusória ou sonhadoramente. E a esses indivíduos é liberada a oportunidade de continuar se iludindo ou sonhando, inclusive com a própria liberdade. Para o oprimido, a arte, a moda caipira são oportunidades concretas de emancipação. (*Ibid.*, p. 116).

⁴⁸ Referência à orquestra *Viola & Cantoria*, coordenada pelo violeiro e pesquisador Cláudio Avanzo.

5 NARRATIVAS PESSOAIS: HISTÓRIAS SOBRE A APRENDIZAGEM MUSICAL E EXPERIÊNCIAS NO ENSINO DE INSTRUMENTO

“... Se você me pede uma escala musical eu não sei. Eu só sei as posições normais: lá, si, dó, ré, mi, fá, sol... Se você falar: si menor, não sei, não adianta.” (PEDRINHO).

Como já foi possível perceber no capítulo anterior, a natureza da aprendizagem que ocorre nos limites da Canja de Viola e das constelações de práticas relacionadas foi revelada e descrita, principalmente nos itens relativos à prática. A possibilidade de apresentar-se ao vivo na Canja de viola mostrou-se também como fator motivador para as pessoas aprenderem a tocar e a cantar para poderem realizar práticas de *performance* em um palco diferenciado, em que é permitido, eventualmente e dentro de certos limites, errar na execução de uma música.

Este capítulo tratará, agora fora dos limites da Canja e através de diversas narrativas, das trajetórias pessoais dos entrevistados relativas à aprendizagem musical e a experiências vividas com o ensino de instrumento, elementos esses que, por sua vez, foram também fundamentais na formação das identidades sociomusicais desses sujeitos.

Importante dizer desde já que a aprendizagem musical de todos eles, sem exceção, não foi escolar ou formal e teve, sempre, o ouvido como guia fundamental, ao lado da observação atenta, da memória e da imitação.

A crença no dom de ensinar música foi incluída em item específico sobre este tema, na seção sobre identidades no capítulo anterior e, por isso, decidi não retomá-lo aqui.

5.1 CONTEXTOS FAMILIARES E APRENDIZAGEM MUSICAL: MOTIVAÇÃO INICIAL, COTIDIANO E INTENCIONALIDADE

Como já foi esclarecido no capítulo 1, os termos formal, não-formal e informal encontram diferenças de definição entre alguns autores. Os conceitos de Libâneo (2007) foram os adotados para este trabalho por abrangerem diversos níveis de sistematização do ensino com mais riqueza de detalhamento do que

autores que usam somente os termos formal como sinônimo de educação escolar e informal como toda aprendizagem que ocorre fora da escola, intencional ou não.

Relembrando, para Libâneo (*Ibid.*) a intencionalidade em ensinar e/ou aprender está presente na educação formal e na não-formal (que geralmente ocorre fora da escola); a informal acontece sem a intencionalidade ou planejamento prévio. Portanto, quando citar autores como Green (2001) farei a correlação necessária para que a interpretação fique sempre nos parâmetros terminológicos adotados, a fim de não causar confusão ao leitor.

No depoimento de Itararé, por exemplo, está clara a intencionalidade em aprender a tocar, provocada externamente, pelo pai, mas a partir de seu contexto familiar e de seu cotidiano, de que a música já fazia parte:

Pra mim, a música, muitos falam que a gente pra aprender tocar e cantar precisa pegar professor, entrar numa escola de música. Mas eu acho que não. Pra muitos sim, é bom uma escola e, pra muitos eles já trazem aquele dom, por Deus. Que eu toco instrumento desde a idade de oito anos. Quando eu tinha oito anos, um dia meu pai apareceu com um cavaquinho. Eu nunca tinha visto um cavaquinho, não é? Aí meu pai falou assim: "Eu trouxe um cavaquinho pra você tocar". Aí eu: 'Mas, pai...?'. Aí eu experimentei uns dias e eu falei, 'Não aprendo, pai' e ele 'Não, você vai aprender, eu acho muito bonito de ver uma pessoa tocando'. (ITARARÉ).

Nesta fala estão presentes ainda a crença no dom da música, recebido por graça divina; a não necessidade de ir para uma escola para aprender música (por causa da existência desse dom) e a afetividade e respeito para com a autoridade do pai, músico também e provocador da motivação extrínseca (aparentemente) para a aprendizagem inicial, manifestando o desejo de ver o filho tocar (como ele).

Green (2001) fala com muita ênfase na presença cotidiana da música, notadamente a popular, como parte da vida das pessoas que aprenderam música sem ir para escolas, fenômeno social a que ela chama de *enculturação*. Este conceito é de importância central para este capítulo:

O conceito de *enculturação* musical refere-se à aquisição de habilidades e conhecimento musicais pela imersão na música cotidiana e das práticas musicais de um contexto social. Quase todos em qualquer contexto social são musicalmente *enculturados*. Isto não pode ser evitado porque nós não podemos fechar nossos ouvidos, e nós conseqüentemente entramos em contato com a música que está à nossa volta, não somente por escolha, mas à nossa revelia. É útil conceber três principais modos em que nos engajamos diretamente com música: tocando (incluindo cantar), compondo

(incluindo improvisar) e ouvir (incluindo escutar). (GREEN, 2001, p. 2, tradução nossa).⁴⁹

Um outro conceito que pode ser colocado como complementar a essa noção de *enculturação* é o da aprendizagem situada, desenvolvido por Lave & Wenger (1991) e que acabou sendo um dos principais alicerces na construção da teoria das comunidades de prática de Wenger. Este conceito diz que aprender é algo situado no sentido de estar inserido nas atividades cotidianas, no contexto e na cultura e ocorre, não poucas vezes, de modo involuntário. Esses autores afirmam que o conhecimento, para ser significativo, precisa ser exercido em contextos autênticos, ou seja, em configurações sociais e situações que envolveriam naturalmente esse conhecimento. A interação e a colaboração sociais são elementos essenciais da aprendizagem situada, oposta à aprendizagem realizada em sala de aula, muitas vezes descontextualizada.

A seguir, três depoimentos que exemplificam o que foi exposto acima, em que é possível a aplicação dos dois conceitos: a *enculturação*, que funciona como uma base sólida, “absorvida” do contexto social e familiar (em que o pai, na maioria dos casos, é central como modelo a ser imitado), com a uma forte vontade de aprender a tocar um instrumento naquele contexto, situando a aprendizagem:

... Lembro! Em 78 meu pai comprou um violãozinho pra nós todos. Nós somos em sete irmãos. (...) Tinha... 17 anos, 16 ... tinha interesse, já. Não sabia nem como pegar um violão e... dali pra cá gente foi batendo, batendo... eu tenho mais outros irmãos que são músicos, assim, de ouvido também, mas até tem mais desempenho, que eles estudaram um pouquinho, eles estudaram em algumas escolas e eu não tive tempo de estudar, então pra eles foi mais fácil, mas eles cantam só pra eles mesmos, não é que nem eu, que não tive tempo de estudar música, mas eu sou teimoso, eu to aqui, to na Canja... (RIVAMAR)

A viola? Como é que era? Bem, então, papai como gostava de tocar viola e houve um ‘contraste’ com ele que ele não tocou mais, e eu falei a ele que queria aprender, queria tocar, gostava muito, ouvia programa de rádio desde piazinho, então ele falou ‘compra uma viola que eu ensino, faço a afinação e toco pra você alguma coisa que você vai ter um básico’. E assim fiz, ele me ensinou alguma coisa, inclusive a afinar, que a afinação que nós... que é muito difícil essa afinação, quase ninguém toca nessa afinação... (...) Bom: eu não sei o nome (refere-se aqui aos nomes das

⁴⁹ “The concept of musical enculturation refers to the acquisition of musical skills and knowledge by immersion in the everyday music and musical practices of one’s social context. Almost everyone in any social context is musically encultured. It cannot be avoided because we cannot shut our ears, and we therefore come into contact with the music that is around us, not only by choice but by default. It is helpful to conceive of three mains ways in wich we engage directly with music: playing (to include singing), composing (to include improvising) and listening to include hearing)”. (GREEN, 2001, p. 2).

notas das cordas soltas). Eu vou mostrar cada corda, ó: (toca: sol – ré – sol – si – ré) Esta afinação meu pai dizia o nome que ela se chama: requinta. (GÓES DA VIOLA).

Eu toco, como a turma fala, vulgarmente falando, pelo ouvido, eu aprendi pelo ouvido. (...) É... eu tenho a minha família, que já tem uma seqüência, não é? Tem um tio meu que quando ele veio do interior ele já tocava cavaquinho. Daí com 16 anos veio aqui pra Curitiba, daí começou a freqüentar rádios, tocando violão, daí teve uma época que ele teve programa próprio... 12 anos de programa na Rádio Marumby, quando a rádio era o meio de comunicação, ainda é, mas era o horário nobre, no domingo, sabe, na parte da manhã, às nove horas da manhã, e o nome do programa era Viajando pelo Sertão, programa dele. E durou mais ou menos 12 anos o programa na rádio. (PEDRINHO).

5.2 APRENDIZAGEM INICIAL

Mais uma vez o contexto familiar aparece como grande estimulador da aprendizagem, principalmente na figura do pai. A *enculturação* aliada à observação atenta, imitação e escuta movidas pela vontade são os ingredientes destas iniciações musicais, numa aprendizagem situada.

O pai, o ouvido e os “livrinhos”⁵⁰:

Meu pai... ele nem conhece nota musical, mas ele dizia ‘ó, ce tem que aprender aqui ó: Dó Maior’... eu via por causa dos livrinhos, que é dó maior, daí vinha ré, sol... aí a gente ia aprendendo nos livros assim, em casa, no sítio, sabe?... ia pegando ali, meu pai falava ‘ó, o violão ta desafinado’... o ouvido igual ele tinha... ele falava ‘ó esse violão ta com uma corda que tá precisando chegar no ponto’. Ele fala ‘temperar’... temperar o violão! (risos) (...) É, pelo som assim... (...) no ouvido. (RIVAMAR).

O pai e a imitação (observação em espelho no braço da viola):

Não, ele não tinha viola. Com a minha mesmo ele me mostrava. (...) Assim, igual eu to fazendo, assim... (tocou um pouco) (...) ... no movimento dele, pegava e passava no instrumento e tentava fazer, mesmo que eu não fazia igual... Mas aos pouquinhos, fui caprichando, na minha vontade, vendo os movimentos que ele fazia, a posição... (...) Não, nenhum nome. Por isso que, pra gente ter o nome de cada posição a gente tem que comprar um método de cavaquinho, pra conseguir o nome das posições... (GÓES DA VIOLA).

O pai, a observação atenta e o ouvido, sem acesso ao instrumento!

Não... só de olhar. Meu pai tocava e cantava, eu olhava ... Não só eu, meus irmão tudo e a irmã. (...) ... e nem pegar na viola ele não deixava. (...) Não podia arrebentar corda, não deixava pegar na viola, quem vai pegar? (...)

⁵⁰ Os “livrinhos” a que ele se refere são aquelas revistas vendidas em bancas de jornal, com algumas letras de músicas de sucesso cifradas. Sempre abaixo da letra são colocadas tablaturas que representam um esquema do braço do violão, com as posições dos dedos indicadas nas respectivas cordas para formar os acordes referentes às cifras presentes naquela música.

Não, nem escondido nós não pegava, porque ele era muito brabo. E proibiu. (SORRISO).

O tio, um acorde, um soladinho⁵¹ e aprender fazendo (ouvido):

Eu comecei a aprender mesmo com um e outro, tá? Acompanhando meu tio. Então eu comecei com Lá Maior, comecei a tocar 'O menino da Porteira', (...) aprender o solado, e depois fui acompanhando os outros, fui acompanhando... eu geralmente faço mais acompanhamento. (SORRIDENTE).

O primo, a imitação, o ouvido e uma sequência progressiva de dificuldades:

Daí um primo meu começou a tirar aula de violão, ter aula de violão. Foi na época da Jovem Guarda, o Roberto Carlos com aquelas músicas... Daí ele começou a solar aquela 'Que tudo vá pro inferno', 'que tudo mais vá pro inferno', como você sabe, do Roberto. E ele começou a solar e viu que eu me interessei e ele pegou me ensinou aquela música, mas solado, com um dedinho só, soladinho. E daí... foi na sequência ali. (PEDRINHO).

5.3 DESENVOLVIMENTO DA APRENDIZAGEM

O processo de aprendizado de Sorriso, desenvolvido por meio da observação atenta e a sua crença na questão do "dom", foram elementos recorrentes em todos os discursos dos entrevistados. No entanto, foi notória a falta de clareza, para a maioria dos entrevistados, sobre como ocorreu a aprendizagem musical:

- ... mas e como que o senhor aprendeu? Não tinha viola pra tocar! Um dia comprou uma, como é que foi?
- Depois que eu casei... Não! Antes de eu casar, eu tinha dezesseis anos... eu tinha um tio que comprou um violão, e ele não pôde aprender e eu ia na casa dele e aprendi! E ele não pôde aprender, até desistiu... porque não aprende, quem não tem dom, não aprende mesmo. (SORRISO).

Chama a atenção nesta história do Sorriso que ele não tinha acesso ao instrumento em casa por proibição do pai, que tocava, e só foi experimentar o resultado da sua observação atenta anos mais tarde, no violão do tio.

Outros elementos significativos da aprendizagem musical, citados em praticamente todos os discursos, foram os dados que revelaram a existência de fortes processos motivacionais intrínsecos, autodidatismo e a utilização da aprendizagem por imitação:

... eu fui aprendendo, aprendendo sozinho, nunca tive professor, fui autodidata também... fui colhendo um pouquinho aqui, um pouquinho ali... e

⁵¹ O "solado", nesse contexto, é uma linha melódica.

isso deu no que eu sou hoje, no que eu entendo um pouco de música hoje. Fui estudando assim, digamos, método de banca, fui pesquisando, aprendendo, aquele negócio de ser curioso mesmo, não é? Pegava alguma coisinha com os amigos que sabiam um pouco mais e através disso eu fui gostando e fui me infiltrando e... com certeza ... vamos ver aonde vai dar... (...) Acho que mais, mais é o ouvido. Hoje em dia eu ouço a música e já sei em que tom tá, mais ou menos, eu já sei... Aprendi muita coisa de ouvido mesmo.... só no ouvir eu já sei.... é um sentido meu que já tá bem apurado pra música... (...) Eu conheço... digamos, não vou falar todos, que o violão é um instrumento que... tem vários acordes, tons, semitons e... maior, menor, bemol... isso eu conheço, praticamente aí... 'n', várias e várias notas por nome, feitas no violão, fazer eu sei, eu sei a nota, eu sei como... só não sei partitura. Mas cifra... o nome da nota, fazer a nota no violão eu sei. Isso eu aprendi... fui curioso o bastante. (EDSON).

Neste depoimento de Edson, é importante destacar também o papel dos amigos, que provavelmente tem a ver com um outro contexto: ele é jovem, nascido na região metropolitana de Curitiba e morou apenas um ano com o avô, no sítio em Mato Grosso. Por isso sua rede social se constituiu de forma distinta das redes da maioria dos entrevistados, que, em geral passaram sua infância imersos nos contextos familiares que lhes propiciaram o contato com a música. No trabalho de Recôva (2006) sobre aprendizagem musical de músicos populares em Brasília, aparece também o papel dos amigos nas trocas significativas para a aprendizagem, num contexto urbano como o de Curitiba.

Sorridente já revela que aprendeu fazendo, acompanhando quem lhe aparecia como oportunidade, mas sem clareza sobre o processo:

Só de olhar. Só pela vontade mesmo e a música que a gente vai cantando e vai aprendendo, que nem o 'O Menino da Porteira', a gente vai aprendendo e vai solando, vai solando, quando até outro já aparece e a gente vai acompanhando aquele um, vai acompanhando aquele outro, (...) vai treinando as músicas, não é? Cada música que você pega, você não esquece aquela música lá, e vem outra música depois, e vai indo, entendeu? (SORRIDENTE).

Itararé também não consegue descrever bem o seu processo, apenas se gaba de seu dom, contando que aprendeu muito rápido:

Tocava violão, tocava tudo o que é instrumento o meu pai tocava. Aí, meu pai me deu umas explicação e dali uns dias eu tava tocando cavaquinho. Aí quando foi um dia meu pai apareceu com um violão. Apareceu com o violão e falou assim: 'Ói aqui, trouxe um violão procê, meu filho.' E eu ia trabalhar com ele na roça e levava o violão comigo! Então na hora do almoço eu ficava debaixo duma árvore lá, duns pés de café, tocando, aprendendo... Passou um pouco, meu pai vai e pega uma viola. Falei: 'Pai, meu Deus do céu, o violão já tem seis cordas, e agora, dez cordas?' Aí ele falou, 'Meu filho, você vai aprender, eu quero que você aprenda'. Aí passou ali, não durou uns quatro meses e eu já tava tocando viola. E já comecei a cantar também. (ITARARÉ).

Pedrinho tem, diferente dos outros, clareza sobre seu processo de aprendizagem e o situa no contexto da sua adolescência em que os jovens gostavam e conviviam com a Jovem Guarda, ao lado da música sertaneja, que também se modernizava. Podemos entender em seu discurso como a aprendizagem dele foi significativa e solidificada pelas práticas sociais:

Já fui aprendendo ali, daí aprendi muitas músicas do Roberto Carlos, na época, porque a gente tinha 14, 15 anos nessa época, daí comecei a aprender músicas do Roberto Carlos, Erasmo, as músicas da Jovem Guarda. (...) Meu tio que afinava. Então, até, um dia, eu tava brincando com o violão, ele não deixava ninguém mexer no violão dele, e eu tava brincando com o violão e fiquei com medo, porque ele chegou... daí ele disse: 'Não, dá aqui que eu vou afinar o violão pra você'. Daí ele afinou o violão e eu fiquei brincando... com uma corda só, tocando aquele solado da música do Roberto Carlos, numa corda só, com um dedinho só e brincando ali... Daí, naquela horinha a gente já foi pegando o jeito, a gente já foi conversando com os colegas do bar, que já tinham... saía aquele sarauzinho numa sociedade, a gente ia lá, via aqueles rapazes todos tocando no conjunto ... e daí eu comecei a freqüentar um lugar lá e eles começara a dar risada.... não é dar risada, era... por brincadeira. Começaram a tirar 'O Menino da Porteira', que é o hino nacional da música sertaneja... são duas musicas: 'O Menino da Porteira' e o 'Chico Mineiro'. Todo mundo sabe, acho, um pedacinho de 'O Menino da Porteira'... daí eles começaram a brincar lá e eu fui me interessando mais pela música sertaneja ali, fui brincando, brincando... daí começamos cantar, brincando, na rua, tocando músicas da Jovem Guarda mas misturando música sertaneja, até que um dia nós caímos mais pro lado da música sertaneja ... (PEDRINHO).

5.4 PRÁTICA / ESTUDO CONTINUADO E MOTIVAÇÃO

Ao instigar os depoentes a falar de suas práticas musicais, muitos declararam o interesse em continuar tocando, em um importante processo de aperfeiçoamento do conhecimento musical e da técnica:

É, continuo procurando... tocar violão não é fácil. Você aprende uma nota hoje, amanhã você já tem que aprender a outra e assim sucessivamente e... não tem fim! Às vezes chegam meus clientes lá e falam: 'nossa, você toca bem!' E aí eu falo: 'ih, rapaz, aqui tem muito que aprender ainda'. Tem muito espaço no violão, o braço dele é longo, daí tem os sustenidos, os bemóis, e assim vai indo! A gente tá praticando e aprendendo ainda, a cada dia que passa.(...) (RIVAMAR).

Claro, continuo. Eu tenho quatro violas elétricas, quatro violões elétricos, tenho outros instrumentos, tenho tudo. E eu treino, eu ensaio, quando não gravo com um companheiro, gravo sozinho... é assim. Já gravei, tô no quarto CD... (ITARARÉ).

Com certeza! Sempre procuro me orientar, sempre procuro praticar, apesar que meu tempo é meio curto, eu também to estudando, trabalho, estudo, to agora tentando terminar o ensino médio, graças a Deus to terminando, que... tive que trabalhar muito cedo também... e não sobrou muito tempo pra estudar. Agora que eu tô batalhando, tô correndo atrás, mas eu procuro,

sempre que sobra um tempinho eu procuro praticar, procuro me atualizar também..., mas nunca esquecendo as raízes, as músicas mais antigas, sertanejas... e ainda tenho um objetivo: é aprender viola caipira. (EDSON).

Sim, a senhora ta vendo isso aqui ó? (as pontas dos dedos com calos) De viola. Tudo duro. Até rói minhas unha tudo. (...) Pratico em casa, canto, até minha mulher já cantou no rádio comigo. Na vila falaram: 'Nossa, mas que dupla hein?' (risos). (SORRISO).

O interesse no aperfeiçoamento musical, que favorece a aquisição de novas habilidades e também de novos repertórios, faz com que muitos deles prossigam suas práticas, orientados por um processo motivacional intrínseco. Em muitos casos, a possibilidade de participar de atividades de *performance* pública é uma situação mediadora de um processo motivacional para a prática:

Só acompanhado. Eu e um colega meu também, a gente era dupla também, então cantamos no Festival Arizona, cantamos nessas rádios aí de Curitiba, quase todas, quando eu tinha meus 18 anos, 20 anos, eu e ele, que tinha a mesma idade, então nós cantava junto, então nós participava de festival, a gente cantava na firma onde a gente trabalhava nos aniversários..., a gente cantava, a gente tinha aparelho de som, então a gente treinava bastante... agora, sozinho, eu nunca fui de cantar sozinho.. nem treinar sozinho eu não treino... (SORRIDENTE).

No caso de Itararé, sempre a figura do pai exigindo cada vez um pouco mais do talento do filho, num contínuo processo de pequenas superações:

Aí, quando foi um dia, a gente tava num campo de bola, assim, cantando lá, então um fazendeiro falou pra mim assim: "Ô, esse menino, nós vamos levar ele numa rádio". Então, naquele tempo tinha pouca rádio na cidade, e tinha cidade que não tinha rádio... que rádio mesmo começou a aparecer de uns anos pra cá. Então, a gente era pequeno aquele tempo, e daí... fui lá, o fazendeiro levou a gente na rádio e aí a gente já cantou e depois já foi pegando e já foi desembaraçando! Que a gente quando começa a cantar, quando é criança, a gente tem vergonha. Aí meu pai falou assim "Você tem que perder a vergonha e cantar! Porque isso é uma alegria pra você e pra nós". E fui indo, indo, indo... Dali um pouco tava cantando num casamento! (ITARARÉ).

5.5 TÉCNICAS DE ESTUDO E METAS DA PRÁTICA

Em todos os relatos sobre processos de aprendizagem, vislumbrados por meio das entrevistas, foi possível verificar que, embora se tratem de processos não-formais (por serem intencionais), existem, por parte da maioria dos entrevistados, algum nível de sistematização do estudo, uma organização nos procedimentos de *performance*, bem como uma consciência sobre a importância da ampliação e/ou renovação do repertório:

Meu estudo em casa é por cifra. Eu procuro baixar as músicas que eu quero da internet, ou até mesmo comprar os livrinhos de banca, ou até mesmo tirar de ouvido a música que eu quero, que eu gosto, uma música que ta saindo agora, ou até mesmo... procurar estar com os amigos, procurar com os amigos se eles tem essa música... procurar estar evoluindo, procurando sempre as coisas novas que tão saindo agora. Estar cantando... é, sempre tem um ritmo novo, uma música nova... Ah, eu gosto! Bastante... é o que eu mais gosto. (EDSON).

Outro elemento significativo sobre os procedimentos para o estudo da técnica e aperfeiçoamento da prática é a aprendizagem mediada por meio da apreciação e do uso de modelos de inspiração:

Que nem: eu gosto muito de ouvir os violeiros mais antigos... Eu acho muito bacana o estilo do Zé Mulato e Cassiano. Eu acho muito bacanas aquelas músicas, aquele toque de viola, aquele transporte que eles fazem na viola, assim, que dá uma nota e ele já pula pra ali, fazem um transporte na música que fica muito bacana! ... de viola, música de viola. Eu gosto muito.... e vou fazendo no violão, vendo as duplas fazendo, eu penso: se ele pode fazer, eu também posso fazer, não é? (...) Eu gosto, sim. Pego a viola ali e quando eu vejo que eu fiz certinho ali, parece que aplaude dentro de mim! (risos). (RIVAMAR).

Enquanto a maioria valoriza a reprodução das músicas para que fiquem com a sonoridade o mais próxima possível da gravação original, há quem faça as suas buscas e descobertas estéticas propiciadas pela prática e pela adaptação sonora requerida por um instrumento com característica (afinação incomum aprendida com o pai) diferenciada. Digamos que, quase que por “acidente”, Góes descobriu que na diferença (em relação ao original) existe um prazer estético que ele provavelmente não vivenciaria se não tivesse que adaptar as músicas ao seu instrumento peculiar. Digo isso por causa da cultura imitativa preponderante no contexto da Canja de Viola, em que tocar “igualzinho à gravação” é um mérito considerável.

Ah... eu faço assim... eu toco muito música de outros... eu coloco no meu aparelho de som os CDs e vou copiando as letras e levo pro meu instrumento, que é a minha violinha, e vou lutando até conseguir. (...) Com certeza, fica outro estilo, porque a afinação até é outra... umas músicas saem até muito melhor, no meu modo de pensar, pra mim, sai muito melhor do que, de repente, do próprio autor da música... e tem umas outras que já acho que não dá bem. (...) E todo trabalho pra mim é pouco! (GÓES DA VIOLA).

5.6 EXPERIÊNCIAS COM ENSINO

“Eu tenho dever de passar o que eu aprendi”. (PEDRINHO).

Outro fator relevante sobre os processos de prática musical e aprendizagem foi focalizado na busca por situações que vislumbassem a prática do ensino musical

dos violeiros. Alguns narraram experiências isoladas de ensino, no entanto, com poucas oportunidades de poder realizar essa tarefa: “Bom, como eu disse a alguém que já ensinei... já ensinei uma moça, já ensinei um amigo meu, e... pra mim é muito bom, que enquanto ensina a gente tá aprendendo mais ainda, não é?” (GÓES DA VIOLA).

A primeira dica eu dei pro meu irmão. (...) Ah... digamos assim, eu ensinei o básico pra ele, ele também é muito curioso, acho que puxou no irmão e... continuou aprendendo também. Ele é bem curioso... ensinei o básico, as primeiras notas, os primeiros acordes, daí ele... tá aprendendo legal. Em vista do que ele tocava, agora tá tocando bem mesmo. (EDSON).

De todos os entrevistados, dois tiveram uma experiência mais efetiva com o ensino: “Eu ensinei muita gente lá perto do meu bairro. Até meu filho que tem grupo de pagode, ensinei ele... meus filhos ensinei quase todos...” (PEDRINHO).

Ah, já! Eu já ensinei muita gente a tocar viola, violão, guitarra, contrabaixo... já ensinei. Só que a gente ensinava quando era mais novo, e a gente, como o ditado, tinha aquela vocação... Agora não, que a gente tá gravando, então a gente parou, não é? (ITARARÉ).

No entanto foi visível que, de um modo geral, os entrevistados demonstraram reconhecimento no “valor do professor”. Para Edson, o mais jovem deles e que ainda busca uma melhor colocação profissional, há inclusive a possibilidade de uma oportunidade futura, ao mesmo tempo em que reafirma a paixão por seu domínio musical:

É, futuramente aí... podendo me especializar, porque eu nunca tive professor, professor de música mesmo, pra mim, foi eu mesmo. Mas se eu puder ter um professor, ter uma ... digamos aí uma... me formar músico aí futuramente, que não tá descartada a possibilidade, também é uma coisa que eu busco, um objetivo... poder dar aula de música, violão... (...) porque eu gosto. Música é, também, na verdade, a minha vida... eu respiro música... (EDSON).

As descrições dos modos de ensinar foram as mais detalhadas, ricas na sua narrativa, ao contrário de quando tentavam contar como foi que aprenderam música sem professor. Fica claro que o nível de consciência para as duas ações foi diferente. O aprender, em geral, foi mais uma ‘imersão’ num contexto musical cotidiano, sem um esforço para tentar trazer esse processo para uma sistematização racional. Isto não minimiza o esforço realizado para aprender um instrumento, apenas denota que ele foi feito em outro sentido, num outro nível de consciência. Já para ensinar, mesmo que intuitivamente, fez-se necessária uma sistematização para que houvesse alguns procedimentos de ensino válidos para todos os alunos. Claro

que esta memória é muito mais presente em quem teve a oportunidade de ensinar muitas pessoas, consolidando assim um modo pessoal de ensinar, construído com criatividade e engenho a partir da experiência.

Por exemplo, a fala a seguir é de um músico que ensinou apenas algumas pessoas:

Ensino... bom, a pessoa tem dificuldade, a gente tem que pegar os polegares, os dedos da pessoa, e colocar nos pontos assim, da posição, tem que ter muita paciência, isso não pode faltar, e muito amor à profissão, porque senão... e a pessoa vai tendo dificuldade, dificuldade, e, de repente, tá tocando também. Teve uma pessoa que eu ensinei ele, e ele saía tocar comigo e fazia coisas no instrumento que eu não tinha ensinado a ele. (...) É com o ouvido... só o ouvido que vai. (GÔES DA VIOLA).

Já a narrativa abaixo é de importância central para um mergulho mais profundo no contexto dos participantes da Canja de Viola, pois Itararé já ensinou muita gente a tocar em outros tempos. Apesar de ser a experiência pessoal de um dos entrevistados, ela é representativa de um pensamento mais ou menos comum para os participantes da Canja, que nem sempre conseguiram externar desse modo as suas experiências. Decidi, portanto, neste ponto, colocar a transcrição de sua história com o ensino musical na íntegra, pela riqueza de conteúdo e nível de detalhamento:

A gente... é o seguinte: tinha aqueles professor antigo, e como é que eles faziam: eles colocavam o dedo lá no braço do violão, nos trastes. Então é assim que se ensina. O meu modo de ensinar, meu esquema é diferente de muitos professores, muitos professores lá do estado de São Paulo, onde eu morava. Então o que acontecia: eu pegava e perguntava 'Você quer tocar o quê? Violão, viola, cavaquinho, guitarra, contrabaixo....?' 'Violão.' 'Tudo bem.' Eu afinava um violão, e afinava o violão dos dois na mesma altura. E eu colocava um... um método lá pra ele assim, que o método ensina como é que toca, colocava lá na frente dele, e aquela posição que tava lá eu fazia no meu violão e pedia pra ele me acompanhar. Então eu pegava aquelas escalas mais simples, não com relativo, uma escala mais simples, que não forçasse muito o dedo dele, e ensinava aquelas posiçãozinha mais simples, pra ele desembaraçar. Quando ele tava desembaraçado aí eu partia pra aquelas outras, o relativo, no acorde, porque a pessoa pode dizer que ele é um tocador, não dizer assim, querer ser mais que os outros, pra ele dizer que é um tocador, ele precisa entender, porque ele vai tocar junto com um sanfoneiro, e o sanfoneiro vai fazer um acorde na gaita e ele vai ter que fazer no violão também... tem que ser um violonista bom.

Então o que acontecia? Acontecia que eu tava ensinando um aluno, o aluno encontrava aquele professor e dizia pra ele assim: 'Olha, eu tô lá em tal lugar com fulano' e era eu! E ele tava tocando bem. E aí ele falava assim: 'Olha, eu to com aluno aí que tá tocando faz um ano e não desenvolveu nada... como é que é o esquema que ele faz?' E vinha o professor aonde eu morava, que era pra ver como eu ensinava! Então os professores, aqueles professores, antigamente, eles eram brabos. Eles viam aquele aluno arranhando, arranhando e logo falavam: 'Não é assim!' É que o aluno, não se pode gritar com ele. Então o que eu fazia, porque a pessoa quando tem

vocação pra essas coisa, pra ser professor, ele tem todos os esquemas, mas é tudo é Deus que dá aquela força pra ele. Então quando eu pegava um aluno, pra ensinar a tocar viola ou violão, eu olhava nele assim e falava assim: 'Companheiro, nós vamos fazer o seguinte: eu vou dar a primeira aula e na primeira aula eu vou ver. Se acaso eu ver que você aprende, você continua. E se eu ver que você não aprende, paramos por aqui. Não adianta eu perder meu tempo e você perder seu dinheiro e seu tempo'. Então, claro, eles ficavam contente comigo de eu fazer assim.

E eu ensinei muita gente, muita gente, violeiros, mulher, homem... é, muitos falam assim, 'É, a pessoa aí pegou 50, 60 anos, não aprende a tocar instrumento, não aprende a cantar mais...' Pra cantar, pra cantar e tocar... não tem idade, não tem idade. Se ele tiver um dom... porque é o seguinte, a pessoa pra poder aprender a tocar instrumento, não adianta ele ter dom e não ter vontade. E não adianta ele ter vontade e não ter dom. Ele tem que ter a vontade e o dom, junto. Aí tudo ajuda. É que tem gente que compra o violão e aí lida, lida, lida, lida lida... até dar um (palavra inaudível) nos dedo... Então, meu esquema era assim. E olha, tem gente que eu ensinei que hoje em dia me liga, e diz: 'Tô tocando bem, você me ensinou bem.'

(Aqui ele confundiu a palavra 'método' com 'afinação') O método de violão era aquele Paraguassu. O nome do método era Paraguassu. E o de viola era Cebolão e Cebolinha e uma transportação de Goinha, transportação em Goiano, na viola, eu afinava pra ensinar a pessoa... Então, eu me lembro, até os dias de hoje, que veio um homem, ele trouxe a mulher dele pra mim ensinar ela, ela tinha muita vontade de tocar bandolim. Aí a mulher chegou lá, e falou assim: 'Eu queria tocar bandolim, mas o senhor toca?' E eu falei: 'Toco, instrumento de corda a gente toca'. Aí a mulher ficou.... quando tava com três meses eu dando aula pra ela, já tava tocando! Com três meses a mulher tava tocando bandolim!

(...) eu pegava o instrumento, afinava igual e tocava e falava 'olha aqui no braço do instrumento.' (...) e ponhava um banquinho assim com o método lá pra ele ver lá: 'Olha a posição que eu tô fazendo e ele olhava lá'.

É que cada posição do violão tem três posições. Ó, tem 1.^a, 2.^a, 3.^a, essas três. Aí, vai pra caída⁵². Às vezes cai numa Sol, às vezes numa Ré, conforme a posição das caídas. Que é o acorde pra... entendeu como é que é? Pra acompanhamento. Que tem música, que hoje em dia, essas música caipira, é só 1.^a, 2.^a, 3.^a, e pronto. Então, tinha muita música que eles faziam antigamente que tinha acorde! Às vezes, pra acompanhar um gaiteiro tinha que fazer seis, sete posições. E a gente fazia, porque a gente aprendeu... Baile, no interior aí, eu era chamado pra tocar baile. O sanfoneiro mandava me chamar, e eu ia. Aí, meu pai também tocava violão, tocava bateria.... tocava de tudo... E meus irmãos, quatro irmãos, tudo eles aprenderam também. Só não aprenderam duas irmã minha porque elas não tinham vocação. Porque a música, se não tiver vocação e dom, não adianta. (ITARARÉ).

A experiência de Pedrinho também é rica em detalhes e revela uma sistematização interessante, que leva em conta a limitação de coordenação motora das pessoas no início:

⁵² Este é um sistema antigo de se ensinar o funcionamento básico do campo harmônico na música popular, muito utilizado no ensino de instrumentos de cordas dedilhadas. A 1.^a, 2.^a e 3.^a posições a que ele se refere são, respectivamente, os acordes de tônica, dominante e subdominante relativa. A "caída", também chamada de "acorde", é a dominante da subdominante relativa. A também chamada "seqüência", padrão nos exercícios para acompanhamento, tomando como exemplo a tonalidade de Dó Maior (C), era: C, G, C, A7, Dm, G, C (1.^a, 2.^a, 1.^a, acorde, 3.^a, 2.^a, 1.^a).

Do mesmo jeito que eu aprendi eu ensinei. Ensinei só com um dedo apertando a corda, solando uma corda só, com um dedo. Que aí, depois que você aprende a solar aquela música com um dedo só, aí você vai com dois dedos. Daí vai com três dedos, até você mexer os dedos (...) assim, até você ter uma coordenação motora... porque hoje em dia você vai numa escola de música, vamos fazer uma posição normal, coloca livro, um dedo não vai, outro não chega, porque...? E isso, enquanto você ta fazendo você vai criando aquele calo na ponta do dedo, porque a corda, o violão exige um calo. Então você vai criando aquele calo, e quando colocar o dedo ali você já não sente mais a dor na ponta do dedo, não é? Se você colocar uma posição pra um aluno teu tocar, uma seqüência de três posições, pra tocar, ele vai pegar mas não vai conseguir tirar a música; e se você fizer uma música solada numa corda só... é igual você bater na tecla de um teclado, de um piano: você vai, tum tum tum, e consegue tirar a música... porque... você entendeu como é que é? Deu pra pegar, não é? Pela melodia, tirando. Agora você já ta tirando uma música, você leva já um solado, aí você já tem mais interesse... Agora, você vai lá e 'faça uma seqüência de Dó' e... pronto. 'Agora tira a música'. Não consegue, porque, com um dedo ali, no segundo dedo você não consegue coordenar, no terceiro dedo você já se borra tudo porque não vai... Isso é um sistema simples que você tem. Vamos fazer as posições para tirar Parabéns a Você: então você vai: tan tan tan tan tan tan (cantarola a melodia), só com um dedo! Só uma corda. Entende? Aí fez aquela calosidade no dedo, você muda pro outro dedo. Porque aí você vai adestrando os dedos! Então é assim, então se torna mais fácil. (PEDRINHO).

6 CONCLUSÃO

Neste trabalho, busquei descrever um encontro de violeiros realizado em Curitiba semanalmente, a Canja de Viola, como uma comunidade de prática musical, a partir da aplicação da teoria das comunidades de prática de Wenger (1998a) proposta por Russell (2002; 2006) no campo musical.

Retomando a questão da pesquisa, pela qual foram focalizadas as experiências comuns vivenciadas pelos participantes da Canja de Viola, trabalhei a partir de três categorias definidas como organizadoras da análise desse objeto: identidades, práticas e ensino-aprendizagem musicais.

A partir de diversas fontes de evidências, mas principalmente através do trabalho de campo que envolveu a observação e entrevistas com alguns participantes, entendo que os resultados foram mais significativos do que propriamente conclusivos, no sentido de serem possibilidades que foram abertas a outros e maiores aprofundamentos de interpretação e análise. O que respalda essa afirmação é, em primeiro lugar, que o objeto de estudo em si, a Canja de Viola, como prática social, foi ainda pouco estudada e revelou-se como um campo denso e fértil que pode propiciar mais pesquisas em educação musical, musicologia, psicologia social, antropologia, sociologia, etc.; em segundo lugar, a aplicação da teoria das comunidades de prática no campo da música com vistas à construção de possibilidades situadas (Russell, 2002) de recursos em educação musical é ainda praticamente inexplorada no Brasil.

Este foi, portanto, um primeiro olhar para o contexto do evento utilizando esse conjunto de lentes para direcioná-lo, além de ter sido também o meu primeiro mergulho em uma produção acadêmica de envergadura: como um compositor de canções que, acostumado a compor peças que duram de três a seis minutos, coloca-se o desafio de escrever uma obra com o porte de uma sinfonia.

Adotando agora uma outra organização em relação à que foi feita nos capítulos de análise, em que foram “separadas” as três categorias, apesar delas “invadirem-se” frequentemente, realizo abaixo a síntese dos resultados que respondem à questão geral da pesquisa cruzando essas categorias nas experiências comuns que emergiram a partir do trabalho realizado em campo, presentes nas narrativas dos entrevistados e observados no contexto do evento.

A opção por manter “um pé na roça”, como diriam muitos dos freqüentadores da Canja sobre as suas identificações com uma certa ruralidade, uma raiz sertaneja a ser preservada e cultivada, seja ela sertaneja caipira ou sertaneja dos pampas. Há aí uma opção estética, pela beleza do continuar a ser sertanejo e também ética (SAWAIA, 1999) pelos valores também sertanejos da cordialidade, de ajuda mútua em relações estruturadas como vicinais e de uma integridade herdada desse contexto.

A busca pela memória de um contexto social e familiar em que a música fazia parte do cotidiano, sempre havendo um membro da família como referência musical principal, geralmente adotado como modelo na formação musical dos entrevistados. Daí emerge o conceito de *enculturação*, explorado por Green (2001) o qual se relaciona com as identidades e também com o aprendizado, ocorrido de maneira *situada* como descrito por Lave & Wenger (1991), muitos tendo na própria casa, durante a infância e/ou adolescência, uma comunidade de prática. (RUSSELL, 2002).

A forte crença do dom divino da música, herdado também “de família”, que todos os entrevistados manifestaram com convicção. Essa crença, segundo Sant’Anna (2000) tem origens históricas no mundo caipira.

O sentimento de pertencimento a essa comunidade, tanto dos músicos quanto do público, destacado por Wenger (1998a) como fundamental para a consolidação da comunidade de prática. Os níveis de pertencimento variam entre membros mais nucleares ou mais periféricos, mais antigos ou mais recentes ou até flutuantes, como também previsto e descrito por este autor como fazendo parte da natureza da prática comunitária.

As preferências musicais semelhantes, como também descreveu Oliveira (2008), com pequenas variações dentro de um mesmo gênero, centradas na música sertaneja produzida a partir da segunda metade dos anos 50 até os anos 80.

O respeito com práticas que exploram outros estilos musicais. Não há um “fechamento” da comunidade no sentido de julgar as suas preferências de prática melhores que as de outros.

O pertencimento a constelações de práticas nas histórias de vida e atualmente, como a família, grupos de amigos e outros espaços destinados à prática da música sertaneja na cidade. (RUSSELL, 2002; 2006).

As múltiplas e intensas significações para a prática musical, desde efeitos terapêuticos (como lenitivo dos problemas do dia-a-dia, por exemplo) à oportunização de momentos especiais em que se fica completamente absorvido pela música, seja individualmente tocando e cantando ou criando, seja na *performance*. (CSIKSZENTMIHALYI, 1999).

O engajamento com a continuidade da vida da comunidade, para que a prática musical possa permanecer como oportunidade contínua de experiências significativas. (WENGER, 1998a; 1998b).

Os processos de aprendizagem, sempre situados (LAVE & WENGER, 1991); tendo como base a já mencionada *enculturação* (GREEN, 2001), de um modo geral foram desenvolvidos de modo essencialmente autodidata e envolvem uma forte motivação intrínseca (relacionada à crença no dom), utilizando a observação atenta associada à imitação, o ouvido e a memória. (RECÔVA, 2006).

O estudo musical sempre ligado a uma prática, com aplicação direta dos objetivos traçados pelo próprio praticante, relacionados a um repertório que o indivíduo deseja desenvolver ou que precisa ser apresentado numa situação concreta; produzindo sempre a aprendizagem situada.

Alguns dados que não foram comuns a todos, mas que apareceram como significativos para os interesses em educação musical envolvidos nesta pesquisa, foram as duas narrativas detalhadas de experiências de ensino e a prática como ferramenta para a meta da profissionalização na música, almejada por alguns dos entrevistados apenas.

Acredito que algumas contribuições para a educação musical reveladas por esta pesquisa vão ao encontro de conclusões também alcançadas por Russell (2002; 2006), Green (2001) e Recôva (2006), no sentido de que muitas das atividades musicais praticadas por educadores musicais não são significativas para os alunos por estarem por demais descontextualizadas de seus cotidianos musicais. Concordando ainda com essas autoras, afirmo também que o educador musical deve fornecer um espaço de possibilidades significativas, conectadas com o contexto sociocultural para que as atividades fluam, tendo sempre presente o senso de comunidade, tão destacado por Wenger como fundamental à aprendizagem. A comunidade de prática como espaço de aquisição e mesmo de criação de conhecimento situa aprendizagem e por isso a faz significativa.

Isso tudo quer dizer que seria muito importante que educadores musicais tentassem encontrar formas de conhecer melhor os seus alunos e as eventuais comunidades de prática musical de que possam fazer parte. Talvez e, muito provavelmente, a prática musical não esteja presente em suas vidas, pois, como demonstrou Green (2001) a música, no ocidente, foi se “descolando” da vida cotidiana de tal modo que precisamos criar escolas para reaprendê-la. Este fenômeno foi também demonstrado por Russell em suas incursões e pesquisas nas Ilhas Fiji, onde cantar é um atributo corriqueiro de todo e qualquer indivíduo daquela sociedade: não há alguém “desafinado”, a musicalidade está em todos.

Segundo Wenger (1998a), nas comunidades de prática a aprendizagem ocorre de qualquer maneira, independente de um *design* pré-concebido para ela. As escolas não são locais privilegiados de aprendizagem; elas fazem parte do mundo, ele sim “o” local privilegiado para a aprendizagem inserida em todo o sistema social.

Nesse sentido, uma comunidade como a Canja de Viola faz-se ponto de observação atenta para que se possa pensar em ir estimulando o surgimento de comunidades de prática musical a partir de identificações comuns entre alunos e outras pessoas que possam também dela participar, sem fechar-se nas fronteiras da escola. Com isso, o interesse pela música se solidifica e, a partir de um certo domínio em uma linguagem, a curiosidade relativa a outras experiências musicais, cada vez mais diferenciadas, pode ser aberta com mais facilidade pelos educadores.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Cultura popular, educação e lazer: uma abordagem sobre a capoeira e o samba. **Práxis Educativa**, UEPG, Ponta Grossa, v. 1, p. 59-67, 2006.

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132001000200001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 28/06/2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003a.

_____. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003b.

CARVALHO, José J.; Segato, Rita L.. **Sistemas abertos e territórios fechados**: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. Brasília: UnB, Série Antropologia 164, 1994. Disponível em: <http://www.unb.br/ics/dan/Serie164empdf.pdf>. Acesso em: 20/04/2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A descoberta do fluxo**: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CUSTODERO, L. A. Buscando desafios, encontrando habilidades: a experiência de fluxo e a educação musical. In: ILARI, B. (org). **Em busca da Mente Musical**. Curitiba: UFPR, 2006. p. 381-400.

DUARTE, Rosália. Pesquisa qualitativa: Reflexões sobre o trabalho de campo. In: **Cadernos de Pesquisa 115**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, mar/2002. p. 139-154.

ESTIVAL, J. P. Memória, emoção, cognição nos cantos irade dos Ayoré do Chaco Boreal. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 315-332, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000200003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12/05/2007.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política**. 2.ed. São Paulo, Cortez, 2006.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn: a way ahead for music education**. London: London University, Institute of Education, 2001.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1987.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARGREAVES, David. Within you, without you: Music, Learning and Identity. In: Dottori, Maurício; Ilari, Beatriz; Coelho de Souza, Rodolfo (eds.) ANAIS DO PRIMEIRO SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS – SINCAM, 2005, Curitiba: Editora do Departamento de Artes – UFPR, 2005, p. 17-27.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e Transformação. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre: UFRGS, v. 11, n. 24, p.155-184, 2005.

KIMIECK, Jorge L. **Consolidação de comunidades de prática: um estudo de caso no PROINFO**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – PPGTE – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2002.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Situated learning: legitimate peripheral participation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 9. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MAHEIRIE, Kátia. Música popular, estilo estético e identidade coletiva. **Revista Psicologia Política**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 39-54, 2002.

_____. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003.

MARTINS, Gilberto de Andrade. **Estudo de Caso**: uma estratégia de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2006.

MILLARCH, Aramis. **Canja de Viola**: o bom exemplo de Paquito na cultura popular. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/canja-de-viola-o-bom-exemplo-de-paquito-na-cultura-popular>>. Acesso em: 20/09/2008.

MURPHY, John P. **Music in Brazil**: experiencing music, expressing culture. New York: Oxford University Press, 2006.

NAPOLITANO, M. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana; MEDEIROS, Thais. Levantamento e Comentário Crítico de estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil. **ANPOCS bib** - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, São Paulo, n. 51, p.49-84, 2001.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. Educação musical e diversidade: pontes de articulação. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 14, p. 25-33, 2006.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **O tronco da roseira**: para uma antropologia da viola caipira. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

_____. Se Tonico e Tinoco fossem Bororo: da natureza da dupla caipira. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, v. 77, p. 4-19, 2005.

_____. **Miguilim foi pra cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. Tese (Doutoramento em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. *Mimeo*.

_____. Entrevistas sobre o vídeo Curitiba ao Som da Viola. Entrevista concedida por Allan Oliveira a Rogério Viana, em Curitiba. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevistas-sobre-o-video-curitiba-ao-som-da-viola>>. Acesso em: 20/ 08/ 2008.

PORTES, Gustavo. (Direção) **Curitiba ao som da viola**: uma canja no circuito da música sertaneja em Curitiba. Curitiba, FCC: 2008. 1 DVD (32 min).

PINTO, Mércia. Ouvidos para o mundo: aprendizado informal de música em grupos do Distrito Federal. In: **Revista Opus**, n. 8 (eletrônica). Belo Horizonte: ANPPOM, UFMG, 2002. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/opus/opus8/mercmmain.htm>>. Acesso em: 31/07/2007.

QUEIROZ, Luis Ricardo. Aprendizagem musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. **Ictus**, vol. 6 (eletrônica). Salvador, p. 122-138, 2005. Disponível em:
<<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/65/60>>. Acesso em: 09/06/2007.

RECÔVA, Simone Lacorte. **Aprendizagem do músico popular**: um processo de percepção através dos sentidos? Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em:
<http://www.bdttd.ucb.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=373>. Acesso em 27/08/2007.

RUSSELL, Joan. **Sites of learning**: communities of musical practice in the Fiji Islands. Focus Areas Report. Bergen: ISME, 2002.

RUSSELL, Joan. Perspectivas socioculturais na pesquisa em educação musical: experiência, interpretação e prática. **Revista da Abem**, Porto Alegre, n. 14, p. 7-17, 2006.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: UNIMAR, 2000.

SANTOS, Madalena P. **Um olhar sobre o conceito de 'Comunidades de Prática'**. Universidade de Lisboa: Faculdade de Ciências, 2002. Disponível em
<www.educ.fc.ul.pt/docentes/jfmatos/mestrados/fcul/aem/aem_eae/Santos2002.doc>
Acesso em: 10/11/2007.

SAWAIA, Bader Burihan. Comunidade como ética e estética da existência. Uma reflexão mediada pelo conceito de identidade. **Psyke**, Santiago (Chile), v. 8, n.1, p. 19-25, 1999.

SNYDER, William M.; WENGER, Etienne. Our world as a learning system: a communities-of-practice approach. In: Conner, Marcia L.; Clawson, James G. (editors). **Creating a learning culture: Strategy, Practice, and Technology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ULHÔA, Marta. Música sertaneja e globalização. In: Rodrigo Torres (Ed.) **Música popular en América Latina**. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, p. 47-60.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. 2 ed. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

WENGER, Etienne. **Communities of practice: learning, meaning and identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998a.

_____. Communities of practice: Learning as a Social System. In: **The Systems Thinker**, Massachussets: Pegasus Communications, Inc., v. 9, n. 5. 1998b. Disponível em: <www.ewenger.com/pub/index.htm>. Acessos em: 30/10/2007 e 11/11/2007.

_____. **Communities of practice - a brief introduction**. Disponível em: <<http://www.ewenger.com/theory/index.htm>>. Acesso em: 30/10/2007 e 11/11/2007.

_____. **Publications / Papers**. Disponível em: <<http://www.ewenger.com/pub/index.htm>> Acesso em: 30/10/2007.

_____. **Biographies**. Disponível em: <<http://www.ewenger.com/personal/index.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2008.

_____. Learning-Theories.com . Disponível em: <<http://www.learning-theories.com/category/social-learning-theories>> Acesso em 20/07/2008.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina = Street corner society**: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

YIN, Robert. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 3 ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ZAN, José Roberto. **(Des)Territorialização e novos hibridismos na música sertaneja.** In: ANAIS DO V CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR. Santiago, Chile: PUC, 2004, p. 1-6.

ANEXO I - INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS: ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

(Tomar informações pessoais: nome, idade, profissão)

1. Por que você participa da Canja de Viola?
2. O que você acha da Canja de Viola?
3. Há quanto tempo e com que frequência você participa da Canja de Viola?
4. Como você iniciou a sua aprendizagem musical?
5. Você continua praticando?
 - a) por quê?
 - b) como você pratica?
 - c) gosta de praticar?
6. Você já teve oportunidade de ensinar alguém? Como? Gosta de ensinar?
7. Você costuma ouvir música em casa? Que tipo (gênero)? Você pode citar algum (alguns) músico(s) {autor (es)/ cantor (es)/ instrumentista(s)} favorito(s)?
8. Você compõe? Como se sente quando faz isso?
9. Como você se sente quando toca (canta)?
10. Como você se sente tocando aqui na Canja de Viola?

**ANEXO II - IMAGENS ILUSTRATIVAS DO CONTEXTO DA CANJA DE VIOLA
(REGISTRADAS ENTRE MAIO DE 2007 E SETEMBRO DE 2008)**



Participantes subindo ao palco.
(Sociedade Treze de Maio, 2007)



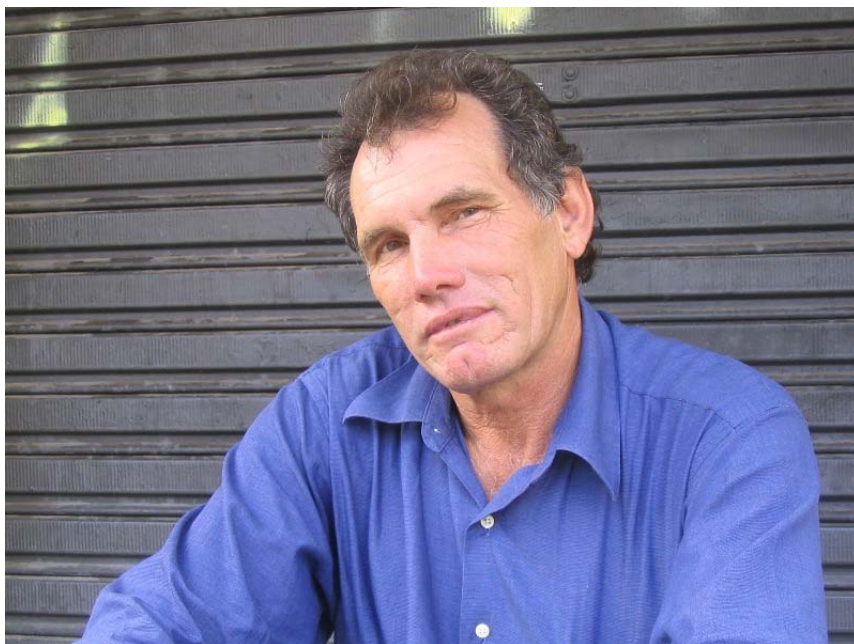
Sorriso e Sorridente ensaiando antes da apresentação.
(Sociedade Treze de Maio, 2007).



Góes da Viola, afinando o instrumento.
(Sociedade Treze de Maio, 2007).



Participantes aguardando o momento de subir ao palco.
(Sociedade Treze de Maio, 2007).



Gaúcho Trovador, o apresentador da Canja de Viola.
(Foto externa, 2007).



O instrumento personalizado de
Rosinha do Acordeon. (TUC, 2008).



Camarim. (TUC, 2008).



Atuação de Gaúcho Trovador como parceiro de palco.
(TUC, 2008).



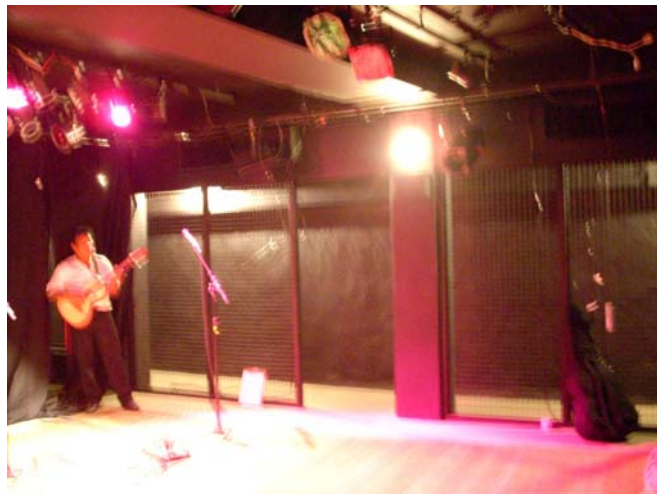
Apresentador anunciando próximo participante. (TUC, 2008).



Equipamentos e mesas de som e luz na sala de controle. (TUC, 2008).



O público. (TUC, 2008).



O palco e o espaço lateral (apenas limitado por uma tela) por onde entram os artistas após a reforma do TUC. (2008).